



INSTITUTO POLITÉCNICO
DE VIANA DO CASTELO

Ana Margarida da Silva Cruz

A INFLUÊNCIA DA ARTE NA OBRA DO PROFESSOR DACIANO DA COSTA

Mestrado em Design Integrado

Trabalho efectuado sob a orientação de:
Professor Doutor Ermanno Aparo
Professor Doutor Henrique Fernandes Rodrigues

Novembro de 2011

| | |
|--------------------|---|
| Presidente: | Doutor Pedro Vasco da Silva Magalhães e Vasconcelos Prof. Adjunto do IPVC-ESTG Coordenador do MDI |
| Vogal: | Doutora Maria Teresa Vicente da Silva Alves Vasconcelos Professora Coordenadora do IPVC-ESTG Arguente |
| Vogal: | Doutor Ermanno Aparo Prof. Adjunto do IPVC-ESTG Orientador |
| Vogal: | Doutor Henrique Fernandes Rodrigues Prof. Adjunto do IPVC-ESE Co-Orientador |

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Ermanno Aparo pela orientação, cooperação, acompanhamento, e pelas horas dedicadas a esta dissertação, a minha imensa gratidão.

Ao Professor Doutor Henrique Rodrigues, pela orientação, ensinamentos, e ajuda preciosa.

Ao Arquitecto João Paulo Martins, pela simpatia e disponibilidade.

A todos os docentes de licenciatura e mestrado, que me acompanharam nesta jornada académica, obrigada por tudo o que aprendi.

Aos meus pais, que me possibilitaram tudo.

E, finalmente, ao Professor Daciano da Costa (1930-2005)

O meu muito obrigada.

RESUMO

Ao longo da história, a Arte e o Design são duas disciplinas que têm mantido uma relação íntima e próxima.

Em determinados períodos, a Arte e o Design partilharam movimentos e estilos, onde a Arte surge como agente catalisador, lançando as premissas que o Design posteriormente viria a adoptar e aplicar.

O objectivo desta dissertação consiste em determinar como sucedem estas influências e identificar e analisar casos no âmbito do Design onde são visíveis influências artísticas.

Primeiramente, a análise será realizada sobre um contexto geral e internacional; de seguida, abordando detalhadamente o contexto nacional, onde as obras do Português Professor Daciano da Costa serão examinadas.

Das suas obras, serão focados três distintos projectos, onde elementos de correntes artísticas do século XX são perceptíveis, provando assim:

A influência da Arte no Design do Professor Daciano da Costa.

Palavras-chave:

Daciano da Costa (1930-2005); Influências artísticas; Design.

Novembro de 2011

ABSTRACT

Throughout history, Art and Design are two subjects that have maintained an intimate and close relationship.

In certain periods, Art and Design have shared movements and styles, where Art arises as a catalyst agent, providing the premises that Design subsequently would adopt and implement.

The aim of this dissertation consists in determining how these influences succeed, and identify and analyze within the Design context, where artistic influences were applied.

First, the study will be in a general and international approach, and then in a more detailed national context, where portuguese Professor Daciano da Costa's work will be examined.

From his work, three different projects will be in focus, where elements of artistic movements from the 20th century are found, proving the thesis theme:

The influence of Arts in Professor Daciano da Costa's Designs

Keywords:

Daciano da Costa (1930-2005); Artistic Influences; Design.

Novembro de 2011

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| Agradecimentos..... | 3 |
| Resumo | 4 |
| Abstract..... | 5 |
| Índice | 6 |
| Índice de Figuras | 9 |
| Introdução | 14 |
| Premissa..... | 14 |
| Relevância do estudo | 15 |
| Metodologia | 16 |
| A Influência da Arte na Estética do Design..... | 18 |
| Introdução ao tema..... | 18 |
| Considerações sobre a relação entre Design e Arte | 22 |
| A influência da Arte no Design: Enquadramento Geral | 24 |
| A influência entre o Design e a Arte segundo a análise de Casos de Estudo | 30 |
| Primeiro Caso de Estudo: Chaise longue ‘La Chaise’ (1948) | 30 |
| Introdução: | 30 |
| Desenvolvimento: | 31 |
| Paralelismos:..... | 32 |
| Segundo Caso de Estudo: Poltrona ‘Proust’ (1978) | 35 |
| Introdução: | 35 |
| Desenvolvimento: | 37 |
| Paralelismos:..... | 38 |
| Terceiro Caso de Estudo: ‘457 Toothbrush’ (1989)..... | 41 |
| Introdução: | 41 |

| | |
|--|-----------|
| Desenvolvimento: | 42 |
| Paralelismos:..... | 43 |
| Contexto histórico e cultural..... | 46 |
| A situação em Portugal | 47 |
| Década de Trinta..... | 48 |
| Década de Quarenta..... | 51 |
| Década de Cinquenta: Perspectivas para o desenvolvimento do design | 55 |
| Décadas de Sessenta e Setenta..... | 58 |
| Daciano da Costa (1930-2005), elementos biográficos | 63 |
| A influência da Arte no Design de Daciano da Costa..... | 67 |
| A influência da Arte no Design de Daciano da Costa segundo a análise de Casos de Estudo | 71 |
| Primeiro Caso: Linha Beja (2000)..... | 71 |
| Introdução: | 71 |
| Desenvolvimento: | 72 |
| Paralelismos:..... | 74 |
| Segundo Caso: Linha Metrópolis (1988)..... | 79 |
| Introdução: | 79 |
| Desenvolvimento: | 83 |
| Paralelismos:..... | 84 |
| Terceiro Caso: Biblioteca Nacional de Lisboa (tectos) | 91 |
| Introdução: | 91 |
| Desenvolvimento: | 93 |
| <i>Tecto da sala de leitura:</i> | 94 |
| <i>Tecto da sala de catálogo:</i> | 95 |
| <i>Tecto da sala do teatro:</i> | 96 |
| Paralelismos:..... | 97 |

| | |
|---------------------------|------------|
| Conclusão | 101 |
| Bibliografia | 104 |
| Anexos..... | 106 |

Índice de Figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1 - Mesa da Linha Vintage produzida e comercializada pela Antarte. | 21 |
| http://www.antarte.pt/ver-produto.php?id_produto=146 acedido em Nov. de 2011. | |
| Figura 2 - Josef Albers com os estudantes do curso básico da Bauhaus (1928) | 27 |
| http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/saletnik.htm acedido em Nov. de 2011. | |
| Figura 3 - Da esquerda para direita: Imagem da cadeira Red blue projectada por Gerrit Rietveld (1917); 'Composition with red, yellow blue and black' (1921) Piet Mondrian 28 | |
| http://poulwebb.blogspot.com/2010/06/gerrit-rietveld.html acedido em Nov. de 2011; | |
| http://www.achievement.org/autodoc/photocredit/achievers/joho-031 acedido em Junho de 2011. | |
| Figura 4 - Imagens de diferentes fases da produção do protótipo da La Chaise. | 32 |
| http://www.loc.gov/exhibits/eames/furniture.html acedido em Nov. de 2011. | |
| Figura 5 - Da esquerda para direita: Imagem da escultura "Floating Figure" de Gaston Lachaise (1927); Imagem da Chaise longue 'La Chaise' projectada por Charles & Ray Eames (1948)..... | 33 |
| https://secure.designaddict.com/design_addict/forums/index.cfm/fuseaction/thread_show_one/thread_id/5585/floating_figure ; acedido em Set. de 2011; http://www.officedesigns.com/product-exec/product_id/262/pn/Eames_La_Chaise acedido em Junho de 2011. | |
| Figura 6 - Da esquerda para direita: Imagem da escultura "Recumbent Figure" (1938) de Henry Moore; Imagem da Chaise longue 'La Chaise' projectada por Charles & Ray Eames (1948)..... | 34 |
| http://www.artlex.com/ArtLex/s/sculpture.1850-1899.html acedido em Nov. de 2011; | |
| http://luminaire.com/catalog/1016/ acedido em Set. de 2011. | |
| Figura 7 - Da esquerda para a direita: Imagem da 'Proust' Geométrica da Capellini e imagem da 'Proust' da Magis | 36 |
| http://www.cappellini.it/portal/page/portal/UI/webpages/cappellini/catalogue/product?p=code:CP_PR;is_finder_result:1&lang=en_proust_geometrica acedido em Nov. de 2011; | |
| http://www.magisdesign.com/?utm_source=INTRO&utm_campaign=fb75241fd1-Intro_Newsletter_25_03_2011&utm_medium=email#/products/3/209/gallery/proust_magis acedido em Nov. de 2011. | |
| Figura 8 - Da esquerda para a direita: Imagem da "Proust" de Alessandro Mendini (1978) e imagem da obra "The Pink Cloud" (1916) de Paul Signac. | 39 |
| http://designyoutrust.com/2010/10/22/alessandro-mendini-proust-geometrica-armchair/ acedido em Maio de 2011; http://www.wikipaintings.org/en/paul-signac/antibes-the-pink-cloud-1916 acedido em Maio de 2011. | |
| Figura 9 - Da esquerda para a direita: Produto da Fluocaril; Imagem das escovas de dentes "Dr. Kiss" (1996) | 42 |
| http://www.starck.com/en/design/categories/industrial_design/others.html#toothbrush_fluocaril acedido em Set. de 2011; http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=1757_dr_Kiss acedido em Set. de 2011. | |

| | |
|--|----|
| Figura 10 – Da esquerda para a direita: “Bird in Space” (1923) de Constantin Brancusi; imagens da escova de dentes “Toothbrush” (1989) de Philippe Starck. | 44 |
| http://worldinformation.blogspot.com/2011/02/constantin-brancusi-bird-in-space.html acedido em Set. de 2011; http://www.starck.com/en/design/categories/industrial_design/others.html#toothbrush acedido em Set de 2011. | |
| Figura 11 - Oliveira Salazar discursando na posse de António Ferro do Secretariado da Propaganda Nacional. (António Ferro à direita). | 50 |
| http://bookcasefilms.blogspot.com/2011/09/em-1933-presenca-critica-fortemente-os.html acedido em Nov. de 2011. | |
| Figura 12 - Imagem da Exposição do Mundo Português | 52 |
| http://www.flickr.com/photos/biblarte/with/3788450584/ exposição mundo português acedido em Nov. de 2001. | |
| Figura 13 - Imagem da Exposição do Mundo Português | 53 |
| http://www.flickr.com/photos/biblarte/with/3788450584/ exposição mundo português acedido em Nov. de 2011. | |
| Figura 14 - Retrato de Frederico George | 57 |
| http://marcasciencias.fc.ul.pt/pagina/fichas/sujeitos/todos?id=410 acedido em Nov. de 2011. | |
| Figura 15 - Reitoria da Universidade de Lisboa (interiores da Aula Magna) | 62 |
| http://www.atelierdacianodacosta.pt/ acedido em Set. de 2011. | |
| Figura 16 - Atelier Daciano da Costa | 64 |
| http://vimeo.com/6687021 acedido em Nov. de 2011. | |
| Figura 17 - Daciano da Costa..... | 65 |
| http://tipografos.net/portugal/daciano-da-costa.html daciano da costa acedido em Nov de 2011. | |
| Figura 18 – Atelier Daciano da Costa, 21 de Junho de 2011..... | 70 |
| Fotografia da autora, 21 de Junho de 2011. | |
| Figura 19 – Aristides Reis e Filipe Cardoso, no atelier Daciano da Costa, depois da entrevista, 21 de Junho de 2011. | 70 |
| Fotografia da autora, 21 de Junho de 2011. | |
| Figura 20 – Da esquerda para a direita: ‘Homem Sol’ (1998), Jorge Viera; esculturas de Jorge Vieira..... | 73 |
| http://portugal-imagens.blogspot.com/2010/09/homem-sol.html ; acedido em Nov de 2011. http://partistica11.blogspot.com/2009/08/subida-ao-cervo-valeu-pena.html acedido em Nov de 2011. | |
| Figura 21 - Componentes da Linha Beja, da esquerda para a direita: Banco de jardim com encosto, banco de jardim sem encosto, papeleira. | 74 |
| Ver imagens em anexo da Linha Beja do catálogo da Larus. | |
| Figura 22 – Da esquerda para a direita: Castelo Medieval de Beja e Torre de Menagem..... | 75 |
| http://olhares.aeiou.pt/castelo_de_beja_foto610778.html ; acedido em Set. de 2011. http://heroismedievais.blogspot.com/2010/08/morte-de-goncalo-mendes-da-maia-o.html acedido em Set. de 2011. | |
| Figura 23 – Da esquerda para a direita: Banco de jardim da Linha Beja; Escultura de Jorge Vieira. | 76 |
| Ver imagens em anexo da Linha Beja do catálogo da Larus; | |

<http://pereira-da-silva.blogspot.com/2009/12/jorge-vieira-escultor-e-desenhador.html> - escultura jorge vieira três pontos

Figura 24 – Da esquerda para a direita: Papeleira da Linha Beja; Escultura de Jorge Vieira com o tema taurino..... 77

Ver imagens em anexo da Linha Beja do catálogo da Larus; <http://beatrizcunha-art.blogspot.com/2009/09/beja-cidade-natal-do-escultor-jorge.html> acedido em Set. de 2011.

Figura 25 – Linha ‘Prestígio’ (1962) 80
<http://www.atelierdacionodacosta.pt/> acedido em Nov. de 2011.

Figura 26 - Linha 'TL' (1964) 80
<http://www.atelierdacionodacosta.pt/> acedido em Nov. de 2011.

Figura 27 – Linha ‘Cortez’ (1962) 81
<http://www.atelierdacionodacosta.pt/> acedido em Nov. de 2011.

Figura 28 - Linha 'DFI' (1971) 81
<http://www.atelierdacionodacosta.pt/> acedido em Nov. de 2011.

Figura 29 - Linha 'Mitnova' (1975) 81
<http://www.atelierdacionodacosta.pt/> acedido em Nov. de 2011.

Figura 30 - Linha 'Logos' (1986-1987) 82
<http://www.atelierdacionodacosta.pt/> acedido em Nov. de 2011.

Figura 31 - Linha 'Metrópolis' (1988) 82
<http://www.atelierdacionodacosta.pt/> acedido em Nov. de 2011.

Figura 32 - Linha Práxis (1990) 82
<http://www.atelierdacionodacosta.pt/> acedido em Nov. de 2011.

Figura 33 – Diferentes imagens do complexo comercial das Amoreiras, projectado por Tomás Taveira (1985).
 84
<http://www.mundicenter.pt/atividade/amoreiras.aspx>; acedido em Nov. de 2011.
http://www.versus.pt/versus_imagens.php acedido em Nov. de 2011.

Figura 34 - Da esquerda para a direita: Kasimir Malevich, ‘Non-objective composition’, (1915); Kazimir Malevich, ‘Suprematist Composition’(1915) 85
<http://www.diretoriodearte.com/historia-da-arte/abstracionismo-ii/>; acedido em Nov. de 2011.
<http://www.artesanatonarede.com.br/wiki/?id=21> acedido em Set. de 2011.

Figura 35 - Da esquerda para a direita: ‘Composition with red, yellow blue and black’ Piet Mondrian (1921); unidade residencial em Berlim, Aldo Rossi. 86
<http://www.achievement.org/autodoc/photocredit/achievers/joho-031> acedido em Junho. de 2011.;
<http://world-bin.blogspot.com/2011/05/uberbarns.html> acedido em Nov. de 2011.

Figura 36 - Da esquerda para a direita: Linha Metrópolis (1988); ‘Composition with red, yellow blue and black’ (1921), Piet Mondrian. 89
<http://www.atelierdacionodacosta.pt/> acedido em Junho de 2011;
<http://www.achievement.org/autodoc/photocredit/achievers/joho-031> acedido em Junho de 2011.

| | |
|---|-----|
| Figura 37 - Da esquerda para a direita: Linha Metrópolis (1988); 'Particolare del Complesso di Fontivegge' (1982-1986), Aldo Rossi | 89 |
| http://www.atelierdacianodacosta.pt/ acedido em Junho de 2011; | |
| http://www.flickr.com/photos/perugiabella/311897791/in/pool-53478756@Noo/ acedido em Nov. de 2011. | |
| Figura 38 - Da esquerda para a direita: Esquissos para Linha Metrópolis; Linha Metrópolis (1988)..... | 90 |
| http://www.atelierdacianodacosta.pt/ acedido em Junho de 2011. | |
| Figura 39 - Pormenor do tecto do salão nobre | 93 |
| http://www.atelierdacianodacosta.pt/ acedido em Nov. de 2011. | |
| Figura 40 - Pormenor do tecto da sala de leitura | 94 |
| http://www.atelierdacianodacosta.pt/ acedido em Nov. de 2011. | |
| Figura 41 - Pormenor do tecto da sala de catálogo | 95 |
| http://www.atelierdacianodacosta.pt/ acedido em Nov. de 2011. | |
| Figura 42 - Pormenor do tecto da sala de teatro..... | 96 |
| http://www.atelierdacianodacosta.pt/ acedido em Nov. de 2011. | |
| Figura 43 – Diferentes imagens da 'Casa Schroeder' (1924), da autoria de Gerrit Rietveld | 99 |
| http://www.abbeville.com/interiors.asp?ISBN=0789208180&CaptionNumber=04 acedido em Nov. de 2011. | |
| Figura 44 – Diferentes imagens dos tectos da Biblioteca Nacional de Lisboa | 99 |
| http://www.atelierdacianodacosta.pt/ acedido em Nov. de 2011. | |
| Figura 45 - Da esquerda para a direita: 'De Stijl House' Theo Van Doesburg; Pormenor do tecto da sala de teatro da Biblioteca Nacional de Lisboa. | 100 |
| http://fussiegerp2.blogspot.com/2010/11/rachofsky-house-richard-meier-de-stijl.html acedido em Set. de 2011; http://www.atelierdacianodacosta.pt/ acedido em Nov. de 2011. | |

Design

“Disciplina de charneira entre Arte e Técnica”

Daciano da Costa, 1998

Introdução

Premissa

A presente dissertação objectiva uma reflexão sobre análise de uma problemática inserida no âmbito do Design e da Arte, inserindo o seu contributo no debate da influência da Arte no Design.

O Design e a Arte sempre mantiveram uma ligação desde o início do surgimento do design, a partir do momento em que o design se deixava influenciar por correntes de cariz artístico/estético. Estes dois domínios partilharam uma história, com movimentos, estilos e artistas, relacionando-se, repartindo informações, ideais, técnicas e estéticas. Existem movimentos que ao longo da História do Design, como por exemplo o De Stijl, Bauhaus, o Modernismo e o Pós – Modernismo, a Pop Arte ou ainda o Minimalismo, que demonstram uma forte ligação entre o design e a arte. Muitas das obras/ícones do design que deixaram marca na História, receberam também várias influências de correntes artísticas, das suas filosofias, e de obras de arte como pintura, escultura e arquitectura. Em alguns objectos de design, esta influência estética é tão marcante, que o próprio objecto aparece marcadamente ‘polinizado’ pela arte.

Assim, o objecto desta dissertação assenta numa base analítica e retrospectiva sobre a influência da arte no design e na sua estética, em primeira instância, em casos internacionais, e em segunda instância, onde se concentra o foco da dissertação, especificamente, no caso da obra daquele que pode ser definido como o maior representante e pai do Design Português: O Professor e Designer Daciano da Costa.

Na presente dissertação, procura-se encontrar uma relação tangível e concreta entre design e arte, analisada através das obras e projectos do professor Daciano. Por meio do estudo desta temática através do máximo representante do design em Portugal, pretende-se identificar factores, processos e *modus operandi* que possam ajudar a entender como esta relação se pode estruturar e tornar-se um factor de relevância para o design em Portugal.

Relevância do estudo

A presente dissertação aspira identificar o campo de acção onde existe um possível cruzamento entre a Arte e o Design.

Não se pretende aqui afirmar novas teorias sobre o design, nem realizar asserções de que o design possa ou não ser considerado uma forma de arte. O que se pretende é que, respeitando os diferentes âmbitos da arte e do design, sejam identificados casos em que existam em objectos provenientes do âmbito do design, uma influência ou uma intervenção na sua estética formal ou possivelmente no seu conceito, que provenha do âmbito das artes, sem que o objecto sofra alterações sobre a sua categorização.

A obra do Professor Daciano da Costa não se define por ser uma obra de cariz artístico, pelo contrário, afirma-se como uma obra de cariz racional e operativo. No entanto, Daciano da Costa é um projectista que iniciou a sua formação na área das artes (frequentando o curso de pintura), dando continuidade a esta formação ao ter um mestre que foi pintor mas principalmente arquitecto (Frederico George), e formando-se num meio, onde predominavam os ateliers de arquitectura, e em que convivia com artistas e projectistas, numa fase em que se fazia sentir a modernidade e a pós-modernidade artística vinda do estrangeiro. Esta marca das artes não pode passar despercebida, estando latente em alguns dos seus projectos.

Desta forma, a relevância deste estudo assenta na procura desta marca artística na sua obra, (que está um pouco escondida aos olhos do público em geral, necessitando de um olhar ou de um estudo mais profundo para que sobressaia) e na identificação desta relação, tentando descobrir como se manifesta, o porquê de estar latente no projecto, e a origem da sua presença.

Esta análise aspira um novo olhar sobre os objectos de design, e uma nova perspectiva sobre a obra do Professor Daciano, objectivando que esta vertente da sua obra que está conectada com as Belas-Artes seja considerada como um factor de importância.

Metodologia

A estrutura desta dissertação assenta em duas partes distintas, mas relevantes ao tema da relação entre Design e Arte.

Em primeira instância será feito um enquadramento geral, daquilo em que consistiu a relação entre a Arte e o Design, pretendendo ressaltar os eventos em que constam a influência que tiveram um no outro, e de que forma trocavam informações e teorias. Ainda dentro desta instância pretendeu-se analisar três casos práticos que identificam em que consistiu a influência da arte na História do Design, numa análise que procura perceber em que sentido esta influência se torna manifesta, e que elementos a identificam, tentando perceber também qual a sua origem. Desta forma, surge a análise dos três casos de estudo, de três produtos que ficaram marcados na História do Design como ícones que possuem referências artísticas, cujas obras e autores são: “La Chaise” de Charles e Ray Eames, “Proust” de Alessandro Mendini, e “Toothbrush” de Phillip Starck.

Em segunda instância inicia-se um enquadramento e uma contextualização histórico-cultural e social da situação do design em Portugal nas décadas de trinta, quarenta, cinquenta, sessenta e setenta do séc. XX, referindo o domínio do Estado Novo, a introdução da modernidade no design português, e o caso dos ateliers de arquitectura em Portugal, a importância da actuação de Frederico George no contexto do surgimento do design português, e consequentemente, a importância do trabalho de Daciano da Costa no desenvolvimento do design industrial, e do design como disciplina, seguida por uma breve biografia do mesmo. Depois será aplicada uma análise da obra Professor Daciano da Costa e da sua contribuição ao design português.

Neste contexto e em busca do tema da influência da arte na obra de Daciano da Costa, serão analisados três casos de estudo, que se traduzem por três projectos realizados por Daciano em diferentes âmbitos e períodos, onde se identificam em cada um deles a influência da arte, através do reconhecimento de referências presentes em determinados elementos estruturais dos projectos, a artistas e a movimentos artísticos, e em que, posteriormente, se faz uma abordagem à

proveniência destas influências, determinando de que forma estas se manifestam, e referenciando a sua autenticidade.

Assim sendo, os casos de projectos da autoria de Daciano da Costa que foram alvo de estudo e análise são: a Linha Beja, a Linha Metrópolis, e os tectos da Biblioteca Nacional de Lisboa.

Em relação à metodologia usada para realizar uma correcta fundamentação do tema, com o objectivo de construir e estruturar a base teórica desta dissertação, recorreremos a uma bibliografia constituída por autores de referência ao tema da Teoria do Design, como Bruno Munari, Renato de Fusco, Gillo Dorfles, Torrent – Marin, entre outros.

Relativamente à abordagem ao contexto histórico-cultural português no séc. XX, foi consultada bibliografia de autores como José Hermano de Saraiva, Fernando Rosas, Rui Afonso Santos, Paulo Pereira, João Paulo Martins, Ana Tostões, entre outros.

No que diz respeito à bibliografia usada para justificar e referenciar a terceira parte da dissertação, foram consultados documentos maioritariamente da autoria de João Paulo Martins, Jorge Spencer, Alfredo Saldanha, e como não poderia deixar de ser, do próprio Daciano da Costa.

Ainda que prestativa e valiosa, um estudo assente apenas na bibliografia notada não responde a todas as nossas pretensões. Por este motivo, recorreremos ao método da entrevista. Desta forma, achámos que deveríamos fazer uma selecção das personalidades a entrevistar para os fins desta dissertação e, desta selecção, surgiram os nomes de João Paulo Martins, Pedro Martins Pereira, e Filipe Cardoso, que foram posteriormente contactados.

Para possibilitar estas entrevistas, foi realizada uma deslocação a Lisboa, onde fizemos uma visita ao Atelier Daciano da Costa, e onde também procedemos a uma recolha de dados com Aristides Reis, bem como a elementos iconográficos.

A Influência da Arte na Estética do Design

Introdução ao tema

O conceito de Arte está presente na vida do homem desde a Pré-História, até aos dias de hoje, inspirando-o e influenciando-o em muitos aspectos do quotidiano. Assim como afirma Yuri Mikhailovich Lotman¹ “A humanidade sempre foi acompanhada pela arte. O homem preocupado a produzir os meios pela sua subsistência, em luta contínua pela conservação da própria vida, quase sempre privado das coisas mais necessárias, encontra do outro lado sempre o tempo para a actividade artística, enquanto sente necessidade.” (Lotman cit in Finocchi, 2005: 14).

Desde sempre, a História da Arte tem sido uma disciplina que requer estudo e investigação para poder ser conhecida e compreendida pelo ser humano, transmitindo-lhe conhecimento acerca de si e da sua realidade. A História da Arte é uma disciplina que explica como a arte nasceu, como cresceu e enveredou por diferentes caminhos, desde a Pintura, a Escultura e a Arquitectura, acompanhando o desenvolvimento e as variantes de cada uma destas expressões, e dos seus principais representantes, obras e criações, e ícones que marcaram cada estilo, movimento e época. Este âmbito revela ainda a maneira como a Arte se relaciona com a sociedade nas suas diferentes vertentes e épocas. A forma como a sociedade encara a arte, e mesmo a forma como a arte se relaciona com a sociedade, depende de vários factores, como por exemplo, factores históricos, culturais e sociológicos, mas depende também da evolução das tecnologias, das técnicas, e das maneiras de comunicar. Assim sendo, sempre que acontecia uma evolução na sociedade, havia

¹ “Yuri Lotman - Yuri Mikhailovich Lotman (em russo: Юрий Михайлович Лотман estónia: Juri Lotman) (28 de fevereiro de 1922 - 28 Outubro 1993) – foi um estudioso, semiólogo, e proeminente literário Soviético, membro da Academia de Ciências da Estónia. Foi o fundador da Escola de Semiótica Cultural de Moscou-Tartu, e é considerado o primeiro estruturalista soviético devido ao seu ensaio inicial denominado ‘On the Delimitation of Linguistic and Philological Concepts of Structure (1963)’, e ao seu trabalho com a poética estrutural. O número dos seus documentos impressos ultrapassa os 800 títulos, e os seus arquivos são agora guardados na Universidade de Tallinn, que incluem também a sua correspondência com um imenso número de intelectuais russos.” Cit in http://en.wikipedia.org/wiki/Yuri_Lotman, acedido em 02 de Novembro de 2011.

também uma evolução das expressões artísticas, determinando assim o surgimento de novas vertentes, que acabaram por se influenciar mutuamente.

Assim como afirma Gillo Dorfles, a partir dos anos 60 do século XX, surgiu uma panóplia de vertentes artísticas que para além de se influenciarem, integravam-se, ou seja, estas vertentes desenvolviam-se em conjunto interferindo umas nas outras. “O interferir, sempre neste período, é o cooperar de linguagens diferentes que pertencem não só ao visual, mas também à música, ao teatro, ao cinema, etc., levou e leva a muitas operações mistas – ao uso de intermédia – (como no caso de concertos fluxos, happenings, environment), que transferem o elemento artístico num contexto diferente ou até oposto ao tradicional.” (Dorfles, 2004: 15).

Deste modo, ao longo dos tempos, surge um novo caminho na arte, uma nova vertente, muito diferente das anteriores, que pode ser vista como uma ponte entre a arte e a tecnologia: O Design, que tem como objectivo melhorar o estilo de vida do ser humano, através da criação de objectos de uso utilitário para auxiliarem o homem no seu dia-a-dia, ou simplesmente de uso decorativo, para agradá-lo e fazê-lo sentir-se bem através da sua estética. O Professor Daciano, ao definir o papel do design na sociedade utiliza o termo “Design Chão, que vai ao encontro das necessidades reais de uso e de fruição, que na prática considere a função como qualidade intrínseca dos objectos e os torne formalmente representativos do seu tempo; que pondere o que deve ser duradouro ou obsoleto e abranja as produções artesanais e industriais. Esta é uma das perspectivas válidas do design. Para pensar e fazer design. Entretanto vai-se fazendo o design possível.” (Costa, 1998: 60-61). Como refere Bruno Munari “É bem possível que o equívoco tenha tido a sua origem no facto de, na primeira escola de design, a famosa Bauhaus, fundada por Gropius na Alemanha, os professores serem maioritariamente arquitectos, pintores e escultores. Mas o certo é que deles nasceu um novo tipo de operador estético: o designer.” (Munari, 2004: 11)

O design tornou-se uma disciplina, que necessitava alcançar uma legitimidade e uma autonomia para, conseqüentemente definir a sua identidade, indo buscar algumas das suas fundações à arte, partilhando movimentos e estilos. Talvez por causa disso, às vezes pode parecer difícil definir uma fronteira que nos possa mostrar onde acaba a arte e começa o design, e vice-versa. Talvez essa

barreira nem exista, embora possa ser dito que o design é uma disciplina independente e completamente distinta da arte, a verdade é que o Design foi e vai buscar muitas das suas influências às artes, tal como muitos dos seus principais representantes. A própria arte torna-se alheia ao design, não só porque o design é uma forma de arte, mas também porque o design, é, tal como a arte, portador de modernidade, tornando-se assim, uma forma de identificar uma cultura, ou de nele decifrar um reflexo da sociedade. Já em 1966, Bruno Munari evidenciava a importância da aproximação da arte à civilização de massas, afirmando “hoje o designer restabelece o contacto há muito perdido entre a arte e o público, entre a arte no sentido de algo de vivo, e o seu destinatário” (Munari, 1993: 19).

Arte e Design, ambos se servem da mesma disciplina filosófica para actuarem na sociedade, e é a ponte que os une, e a vertente que têm em comum: a estética, ou a função estética, que pode ser definida pela relação entre o produto e o usuário, no processo de percepção visual; como refere Renato De Fusco, “a estética é um fenómeno natural e pertence aos sentidos” (De Fusco, 2010: 11). A função estética é uma das mais importantes funções do design, ao lado da função operativa ou prática, e da função simbólica. Pela lógica de Juan Mukařovský², todos os objectos que apresentarem a função estética como função primária, são considerados arte, e também para ele a estética tem um papel activo na sociedade: “A função estética é muito mais do que um simples adorno apostado à superfície das coisas e do mundo, como por vezes se pensa. Tem uma acção profunda na vida da sociedade e do indivíduo, concorrendo para nortear a relação – quer activa quer passiva – do indivíduo e da sociedade com o mundo que nos rodeia” (Mukařovský cit in Munari, 2004: 32).

É principalmente através da componente estética que podem ser reconhecidas no design de objectos, muitas das influências artísticas. Estas ascendências podem ser transpostas para o objecto usando componentes visuais e estéticos, como a forma, a cor, a técnica e por vezes, o material. Estes casos de influências artísticas no design, provêm de um processo de transferência (transferência de componentes da

² “Jan Mukařovský (11 de novembro de 1891, Písek - 8 de fevereiro de 1975, Praga) foi um teórico e crítico literário checo. Foi professor na Universidade Carolina de Praga. Conhecido pela sua associação com os primeiros estruturalistas, assim como com o Círculo Linguístico de Praga, e pelo desenvolvimento das ideias do formalismo russo, Mukařovský teve uma profunda influência na teoria da literatura estruturalista, comparável à figura de Roman Jakobson.” Cit in http://pt.wikipedia.org/wiki/Jan_Mukařovský, acedido em 17 de Novembro de 2011.

arte para o objecto no design) em que, elementos característicos de uma obra de arte, ou de uma corrente artística, ou até de um autor/artista, são inseridos no objecto, deixando assim uma marca, ou uma referência, conferindo ao objecto uma identificação ou paralelismo com o elemento artístico que originou a influência. O designer, pode ter tido a iniciativa de recorrer a uma inspiração artística, por vários motivos: pela intuição; por ser um admirador ou ter grande apreço por certa obra de arte; mas, muitas das vezes, acontece, o designer (autor do objecto) querer fazer uma homenagem a um artista, ou a uma obra de arte, ou a uma corrente ou estilo artístico.

Hoje em dia em Portugal, é comum o designer revisitar estilos antigos, numa afluência historicista, e, conferir ao objecto moderno que desenha, uma referência a este estilo antigo, indo buscar signos culturais que conotem e de notem a relação entre individuo e contexto. Tomamos como exemplo a linha “Vintage” desenhada pela empresa portuguesa de mobiliário e decoração “Antarte”, em que a empresa declara a homenagem feita à talha barroca portuguesa: “Vintage - Uma homenagem à arte da talha portuguesa que desafia os conceitos do design moderno para criar uma colecção de afectos, beleza e elegância.”³ Este é um exemplo em que o design faz homenagem a uma técnica usada no Barroco em Portugal, usando a componente técnica e formal (a talha portuguesa) na concepção dos objectos, imprimindo assim uma forte influência artística no resultado final do projecto.



Figura 1 - Mesa da Linha Vintage produzida e comercializada pela Antarte.

³ http://www.antarte.pt/ver-produto.php?id_produto=144 acedido em 15 de Novembro de 2011

Considerações sobre a relação entre Design e Arte

Ao longo da própria História do Design, vários movimentos estiveram fortemente ligados a correntes artísticas, e, tiveram uma componente estética e formal muito acentuada.

É o caso (entre outros) da Art Deco, que “foi buscar referências estilísticas a um eclético leque de fontes incluindo a civilização egípcia, a arte tribal, Surrealismo, Futurismo, Construtivismo, Neoclassicismo, Abstraccionismo Geométrico (...)” (Charlotte & Peter Fiell, 2006: 21); da Bauhaus, que pretendia trazer unidade às artes (Droste, 1993); do movimento De Stijl, com uma forte ligação ao Construtivismo Russo e ao Neoplasticismo; do ‘Pop Design’ devido à inspiração no Futurismo, no Surrealismo, e na Pop Art; e do Pós-Modernismo, com uma afirmação radical e controversa, como de seguida se irá analisar, sendo tomado como exemplo desta ligação.

Tanto no design como na arquitectura, a cultura da Pop Art abriu caminho para a estética Pós-Moderna. Como afirma Vittorio Gregotti, “penso não haver um segmento que não tenha sido questionado, repensado, influenciado ou redesenhado na década de 1960. (...) Os anos 60 foram particularmente significativos para a cultura do design. A influência da nova vanguarda super-tecnológica inglesa do Archigram⁴, dos pintores Pop americanos, dos grupos da nova vanguarda artística, visual e literária.” (Gregotti cit in De Moraes, 1997: 50) No movimento Pós-Modernista, a função estética era privilegiada, sobrepondo-se à função prática, como reacção ao exagero da racionalização do funcionalismo. Neste

⁴ “Archigram foi um grupo de arquitetos ingleses formado em 1961 - embora o grupo só tenha adotado o nome de fato em 1963 - com base na Architectural Association School of Architecture, em Londres, cujas propostas buscavam um diálogo mais próximo com o contexto cultural da época. Se inspirou na tecnologia como forma de expressão para criar projectos hipotéticos, na tentativa de resgatar as premissas fundamentais da arquitetura moderna (Cf. magazine Archigram no.1, 1961), resguardadas as particularidades da época.” Cit in <http://pt.wikipedia.org/wiki/Archigram> acedido em 18 de Novembro de 2011.

movimento, os objectos eram usados como formas de arte, valorizando o seu significado, a forma e a cor, e desenvolvendo atitudes emocionais face aos objectos. O que aconteceu neste caso, foi o aparecimento de uma corrente de influências, numa atitude historicista, provinda de 1915, do Dadaísmo, movimento a que a Pop Art foi buscar influências de artistas como Marcel Duchamp, e que, como realça Alfredo Saldanha de Oliveira, “ (...) na sua elevação à categoria de objecto artístico, a Pop Art, tal como a tendência Dada, socorreu-se dos objectos vulgares da sociedade contemporânea, tais como bens de consumo, (...) ” (Saldanha, 1998: 119).

No movimento Dadaísta, defendia-se a vanguarda anti-arte. No movimento pós-modernista, defende-se o anti-design. E em ambos, existia, na arte e no design, radicalidade, ironia, provocação e sentido de humor. Podemos dizer que o design do Pós-Modernismo foi inspirado na corrente artística da Pop Art, que teve ascendência do Dadaísmo.

Assim, algumas definições do que é o design podem criar alguma controvérsia, uma vez que não têm em conta todo o processo de desenvolvimento do design, ao longo da sua história, das suas vertentes e épocas. Segundo o designer português Marco Sousa Santos, um dos responsáveis pela 1ª Bienal do Design em Portugal, “... o design é uma metodologia projectual, uma forma de se chegar a um objectivo (...) antes da vertente estética há a vertente antropológica e ergonómica. Um objecto não tem que ser bonito, tem que ser funcional” (Sousa Santos cit in Vieira, 2009: 43).

Esta definição de design pode já ter sido ultrapassada e contraposta. O que significa ser funcional? Acompanhando as reflexões de Umberto Eco (1997) os artefactos têm uma função principal/prática e uma função segunda/signo.

A interacção que o indivíduo estabelece com as funções do objecto permitem-lhe viver experiências sensoriais que vão para além da parte prática, proporcionando às pessoas emoções e conhecimentos.

Isto significa que o valor de um produto está intimamente ligado ao factor prático, mas também ao seu sentido estético/afectivo e social. Como afirma o designer Kenneth Grange “parte da finalidade de um produto é dar prazer” (Grange cit in Lage; Dias, 2006: 8). Os objectos não têm que ter apenas um valor

operativo ou prático, podem também possuir um grande valor estético e plástico, e até simbólico. Se continuar a cumprir a sua função operativa, não vai deixar de ser um objecto.

Para contrapor algumas correntes relacionadas com a teoria do design, que definem o objecto como meramente funcional, o designer Ingo Maurer afirma que “a arte é aquilo que uma pessoa vê num objecto. A arte pode ser um prego ou um elemento da natureza, dependendo da percepção de cada um. Não consigo imaginar nenhuma fronteira entre a arte e o design e não tenho uma filosofia.” (Maurer cit in Fiell; Fiell⁵, 2001: 190).

Outra interpretação de que o design pode ser próximo à arte é a do designer Robert Wettstein quando este escreve que “para mim, o futuro do design baseia-se na análise de conceitos da arte contemporânea. (...) Os produtos do futuro saberão reconhecer a importância de valores não materiais como a estética, o serviço e as atitudes” (Wettstein cit in Fiell; Fiell, 2001: 334).

Tendo em conta a História do Design e as diversas opiniões sobre o que é o design, verifica-se que a estética foi e continua a ser actualmente uma vertente de grande importância no design, e que o valor e a função estética devem ser tidos em conta no processo criativo dos objectos.

A influência da Arte no Design: Enquadramento Geral

Antes de tratar o tema “A influência da Arte na Obra de Daciano da Costa”, interessa fazer uma análise com o objectivo de compreender o que foi a influência da arte em casos internacionais que sejam, actualmente, considerados ícones do Design. A análise destes mesmos casos, vai permitir a melhor compreensão do tema, e apresenta a metodologia de abordagem que irá ser aplicada nos casos de Daciano da Costa.

⁵ “Charlotte e Peter Fiell são grandes autoridades no design do século XX e XIX e escreveram numerosos livros sobre o tema, incluindo os livros da TASCHEN 1000 Lights, 1000 Chairs, Design do Século XX, Design Industrial de A-Z, Scandinavian Design, Designing the 21st Century, e Graphic Design for the 21st Century.” Cit in (Fiell; Fiell, 2006: 188).

A procura de uma definição de Design que tenha em conta as possíveis relações com as artes leva a autores como Bruno Munari que no seu livro ‘Arte como Ofício’ (1993) a defender que “ (...) aquilo a que chamamos design, é designado em Paris por *esthétique industrielle*, o que quer dizer aplicação no campo industrial dos estilos inventados pelas belas-artes.” (Munari, 1993: 26).

Segundo Gillo Dorfles “temos assistido a três fenómenos essenciais: a influência exercida pela máquina na obra de arte (tanto na pintura como na escultura ou na arquitectura), aquela exercida pela obra de arte no produto mecânico (com a relativa transformação do objecto artesanal em objecto produzido pela indústria), e aquele novo campo de integração entre técnica e arte que se chama Desenho industrial” (Dorfles cit in Lacorazza, 2005: 73).

Analizando esta relação, Molotch (2005) reflecte sobre a permuta de influências entre formas de arte, o design e a indústria, destacando a importância mútua pelos âmbitos associados. A reflexão é feita sobre vertente utilitarista e vertente emocional dos objectos⁶, e leva o autor a fazer uma análise articulada sobre as influências entre os objectos do quotidiano e a arte. Segundo Molotch a arte muitas vezes antecipa a mecânica, tornando-se quer uma referência para o objecto utilitário, quer uma fonte para os sectores produtivos e comerciais.

Segundo Renato De Fusco “a forma que é lícito associar às vicissitudes históricas do design não é aquela da filosofia da arte, nem a que pertence à arte pura ou emergente, mas uma estética que se adequa a uma arte aplicada, a uma artisticidade difusa ou mais propriamente a um gosto inclusivo de muitos ‘elementos construtivos’.” O próprio autor acrescenta ainda num livro intitulado ‘Il gusto. Come convenzione storica in arte, architettura e design’, falando no Design e inserindo-o nas artes aplicadas, expressão muito utilizada durante o período das Arts and Crafts. Segundo De Fusco, esta definição “ (...) é colocada de uma maneira não completamente nova com a revolução industrial - não interessa tanto as modalidades do trabalho quanto a própria natureza de uma arte em que a prática prevalece sobre a estética, em que o valor - interesse (a propriedade de satisfazer

⁶ O autor que melhor analisa o Emotional Design é Donald Norman, em particular no livro Emocional Design (2004). Visto considerando que a análise proposta no nosso trabalho está focada na influência entre o design e o universo das artes, neste caso preferimos referir o texto de Harvey Molotch.

certos interesses) tem precedência sobre o interesse, por assim dizer, de uma arte "desinteressada". (De Fusco 2010: 66).

Durante o período das Arts and Crafts, o contexto disciplinar do design estava inserido no âmbito das artes e classificado como 'arte aplicada'. "Nessa mesma época, os objectos produzidos pelos métodos industriais receberam outras denominações como arte decorativa e arte industrial." (De Moraes, 2008: 25).

O estilo Arts and Crafts, oriundo das artes aplicadas, deu posteriormente origem a diferentes vertentes, todas elas com o mesmo ponto de partida artístico e que se influenciaram mutuamente conforme o seu desenvolvimento: "O estilo Arts and Crafts ganhou impulso e se transformou de várias maneiras – evoluindo para o estilo sensualmente orgânico do art nouveau na França, ou para o jugendstijl, mais pictórico e arquitectónico na Alemanha e Bélgica." (Samara, 2007: 14-15).

Durante vários períodos as múltiplas influências artísticas contribuíram para o desenvolvimento de caminhos paralelos entre as Artes. Um destes exemplos é constituído pela influência que a cultura das máquinas exerceu no panorama artístico italiano e nomeadamente no futurismo italiano, no construtivismo e no suprematismo russo, e na arquitectura em geral. "A arte das máquinas tem sido a principal influência que contribuiu para libertar a melhor arquitectura pós-bélica dos compromissos, seja dos arquitectos 'modernistas' seja daqueles 'revivalistas'." (Lodder, 1983: 234).

Um outro acontecimento do início do século XX deu, igualmente, o seu contributo para a intensificação da relação entre arte e técnica e artistas e indústria. A Bauhaus revelou-se, não um movimento, mas uma escola fundamental para o desenvolvimento do Design como uma prática, que conjugava ensinamentos das artes aplicadas e das artes maiores, conseguindo com que a arte contemporânea encontrasse a sua originalidade e se exprimisse em vários domínios. O autor do livro "Bauhaus" afirma assim: "A história da Bauhaus é, em suma, a história do surgimento do design moderno e das relações tensas entre a arte e a tecnologia das máquinas." (Carmel-Arthur, 2001: 10). Existia na Bauhaus o desejo de união entre as artes, Pintura, Escultura e Arquitectura, e de produção industrial, através da junção de esforços combinados entre artesãos, artistas e industriais, com o objectivo de criar uma obra total em que o design se torna a síntese de todas as artes e ofícios.



Figura 2 - Josef Albers com os estudantes do curso básico da Bauhaus (1928)

Pode-se afirmar que o domínio da Bauhaus foi dividido em dois períodos, um Expressionista com Walter Gropius, e sob a direcção de Hannes Meyer, um período de influência construtivista. É ainda importante realçar que a Bauhaus teve enquanto escola, professores como os pintores Paul Klee e Wassily Kandinsky (ambos participantes no grupo expressionista Der Blaue Reiter).

Com isto, podemos concluir que muitas obras e ícones do design que marcaram a história do design, tiveram várias influências de correntes artísticas, das suas filosofias, e de obras de arte de âmbitos como a pintura, a escultura e/ou a arquitectura. Em alguns objectos de design, esta influência estética é tão marcante, que o próprio objecto evidencia, de maneira convincente, a sua ligação com a obra de arte em si, como por exemplo, o caso mais emblemático como a “Red-Blue Chair” de Gerrit Rietveld e o movimento do neoplasticismo.

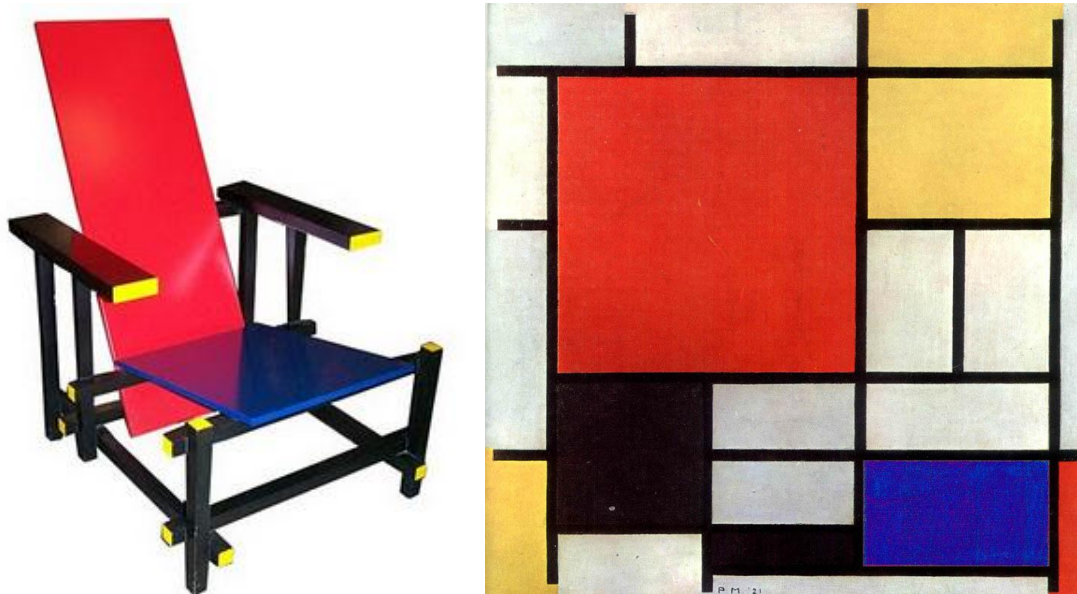


Figura 3 - Da esquerda para direita: Imagem da cadeira Red-Blue projectada por Gerrit Rietveld (1917); 'Composition with red, yellow blue and black' (1921) Piet Mondrian.

Estes objectos flutuam entre uma ténue linha entre o objecto que foi criado para servir uma função/prática e uma função/signo.

Para comprovar que a estética do design e a estética artística estão intimamente ligadas na História do Design, são apresentados três exemplos de produtos que se tornaram ícones do design e que foram realizados por alguns dos maiores representantes e mestres do design internacional. Nos seguintes objectos, tratados como casos de estudo, evidencia-se a influência que a arte teve no processo criativo de cada um, que determina e qualifica as suas características.

A escolha dos casos foi feita proporcionando objectos que, tendo em conta diferentes factores, validem a temática proposta nesta dissertação. Assim sendo esta selecção facultou três projectos de produtos de diferentes projectistas, que referenciando o trabalho a três obras artísticas, traçaram um percurso interpretativo que determinou e qualificou a identidade de cada um dos produtos.⁷

⁷ Ao escolher os três casos de estudo achou-se pertinente apostar no factor de diversidade que qualifica cada objecto. Neste sentido acha-se oportuno salientar que:

- Os autores pertencem a três períodos diferentes e consequentemente os projectos são realizados em três períodos diferentes;
- A escolha feita levou a seleccionar dois assentos (uma poltrona e uma chaise longue) e um produto utilitário (uma escova de dentes);
- Dois objectos têm uma predominância do material plástico e um outro de madeira com revestimento de tecido;

No desenvolvimento da análise de cada caso, será atribuído a cada um, uma introdução ao caso/projecto, identificando o objecto, o autor, e contextualização; um desenvolvimento, em que descrevemos o objecto em relação à sua temática/conceito, materiais usados e técnica; e uma identificação e análise de paralelismos entre o projecto e a obra de arte que alveja.

A influência entre o Design e a Arte segundo a análise de Casos de Estudo

Primeiro Caso de Estudo:

Chaise longue ‘La Chaise’ (1948)

Autores: Charles & Ray Eames

Introdução:

No período conturbado do pós-guerra norte-americano da década de quarenta do século XX, a necessidade de estimular as indústrias intensificou-se, devido a uma série de factores, entre eles o aumento demográfico, provocando o despontar de respostas adequadas às novas necessidades habitacionais de um homem jovem proveniente da classe média americana. Neste contexto, o Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque organiza um concurso de mobiliário de baixo custo intitulado "International Competition for Low-Cost Furniture Design⁸": “A competição foi inspirada pela necessidade urgente do pós-guerra de uma habitação de baixo custo e mobiliário adaptável para a classe média em expansão. Unindo designers com fabricantes, a competição produziu protótipos, eventualmente, exibidos em 1950.” (Antonelli, 2003: 134).

Neste concurso participaram grandes nomes do projecto como Charles and Ray Eames que desenharam a “La Chaise” em 1948, como resposta a esta competição internacional de design de móveis, ganhando o segundo lugar atendendo que o seu projecto incentivava a produção industrial no Pós-Guerra. “A forma desta cadeira não pretende antecipar a variedade de necessidades que deve preencher. Estas necessidades são indefinidas, e a solução da forma é em grande parte intuitiva. A forma pode só sugerir uma adaptação livre do material com as necessidades e estimular a investigação naquela que esta possa ser.” (Eames; Eames cit in Antonelli, 2003: 134).

⁸ “Concurso internacional para mobiliário de baixo custo”, tradução livre do autor.

Porém, a cadeira concebida naquele tempo, foi produzida e comercializada pela Vitra apenas em 1990, estando até hoje em contínua distribuição e comercialização pela empresa.⁹

Esta obra tornou-se, parte da colecção premiada de Arquitectura e Design do MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque).

Desenvolvimento:

As formas abstractas de La Chaise levam a que classifiquem a obra como elegante mas simples, sofisticada mas funcional. Baptizada com um nome que surge como um trocadilho da função da cadeira e do nome do escultor “Gaston Lachaise”, a chaise longue “La Chaise” é um modelo de formas orgânicas, abstractas e ergonómicas.

Durante a concepção do projecto de La Chaise, os Eames puderam testar e experimentar novos materiais, (neste caso materiais excedentes da segunda guerra mundial que procuravam uma nova identidade), bem como explorar novas técnicas de moldagem na busca das formas ergonómicas pretendidas para a definição da chaise longue. Neste sentido os Eames queriam dar continuidade ao trabalho desenvolvido com Eliel Saarinen com o qual “ (...) começaram a usar materiais plásticos, o que lhes permitiu desenvolver a sua maleabilidade e conceitos que ele construiu peças curvas, adaptado ao corpo, embora às vezes exagerado.” (Torrent; Marin, 2005: 274)

A La Chaise é constituída por duas conchas em fibra de vidro e resina, que são depois unidas. A base é composta por cinco hastes em aço cromado, que pousam numa cruz de madeira de carvalho natural. “Os Eames encontraram os materiais fibra de vidro e resina plástica nas excedências das lojas militares, e usaram-no para os painéis que tinham em sua casa e na proposta de uma chaise longue, com uma concha em resina plástica e fibra de vidro, preenchida com um núcleo de borracha dura e blocos de espuma de estireno, que efectivamente foram parte da sua apresentação na competição do MoMA de 1948 para móveis de baixo custo” (Kirkham 2001: 234).

⁹<http://www.vitra.com/en-pt/home/products/la-chaise/overview/>;
<http://www.loc.gov/exhibits/eames/furniture.html> acedidos em 21 de Novembro de 2011

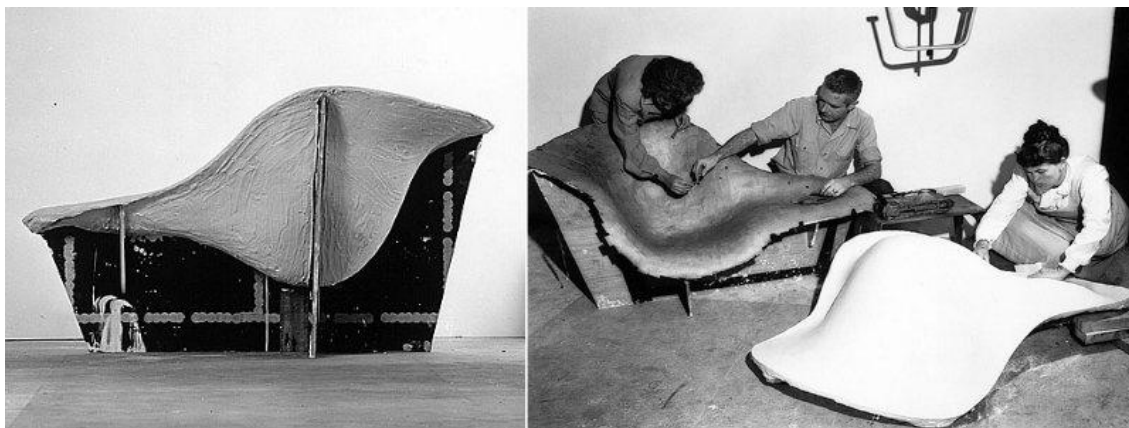


Figura 4 - Imagens de diferentes fases da produção do protótipo da La Chaise.

Com estas características, La Chaise é uma obra, que (para além da inovação do material, e do seu objectivo de ter um baixo custo de produção), tem também um conceito que se relaciona com o campo artístico da escultura, e do qual surge o nome da peça e a sua inspiração.

Paralelismos:

Inspirada na escultura de bronze “Floating Figure” de 1927, do artista francês Gaston Lachaise (1882-1935), a La Chaise dos Eames revela-se um objecto de puro design, adoptando uma estética de influências escultóricas.

O nome “La Chaise” era, ao mesmo tempo, uma referência ao escultor Gaston Lachaise e um trocadilho com seu nome. ‘Floating Figure’ foi a obra de arte que serviu de inspiração para a cadeira dos Eames, provendo influência indirecta no projecto. Assim como defende Susanne Weiß, (2010) é como se o corpo do utilizador dialogasse com a chaise-longue, estimulando diferentes funções e posturas que são também referências do artista Gaston Lachaise.



Figura 5 - Da esquerda para direita: Imagem da escultura “Floating Figure” de Gaston Lachaise (1927); Imagem da Chaise longue ‘La Chaise’ projectada por Charles & Ray Eames (1948).

A ‘Floating Figure’ consiste numa escultura em bronze, que retrata uma figura feminina volumosa e robusta, elevada por um dispositivo de madeira, e equilibrada por uma nádega. O objectivo desta obra é dar a sensação de movimento e leveza, ao unir os gestos da escultura à elevação do centro de gravidade. A figura feminina parece assim estar a levitar, parecendo mais leve apesar da sua forma robusta, como afirma também Paola Antonelli: “Denominada devido às formas fluidas, redondas, e voluptuosas da escultura Floating Figure de Gaston Lachaise de 1927, La Chaise paradoxalmente nega qualquer sensação de peso.” (Antonelli, 2003: 134).

Da mesma forma que a mulher da escultura se encontra suspensa por estacas, o mesmo se passa com a cadeira La Chaise. Mas este não foi o único aspecto transferido da escultura. Também aplicaram, no assento da cadeira, as mesmas curvas voluptuosas que caracterizam a obra de Gaston Lachaise. É como se esta cadeira fosse feita para a mulher da escultura se sentar, dando a sensação que encaixam uma na outra.

A elegância das formas femininas é transferida para a cadeira, proporcionando uma forma de sentar extremamente ergonómica. La Chaise torna-se assim um ícone de design, devido às suas formas voluptuosas e orgânicas inspiradas na escultura.

Há ainda a possibilidade de existir mais um paralelismo nesta obra dos Eames, com uma obra de Henry Moore: “La Chaise tinha mais em comum com os desenhos da concha, de Eames-Saarinen de 1940, do que com a própria mobília de madeira compensada dos Eames, e foi com certeza o mais formalista dos seus projectos de mobiliário, inspirando-se nas esculturas de Barbara Hepworth e Henry Moore” (Kirkham, 2001: 234). Em relação a este possível paralelismo, verifica-se em La Chaise, uma certa continuidade das também formas curvilíneas da figura humanóide da escultura de Henry Moore, bem como a cor clara, e o carácter abstracto da forma. La Chaise foi uma das maiores inovações do design em cadeiras, onde Charles e Ray Eames não economizaram na criação, sendo responsáveis por mudar as formas de ver e apreciar o design e o mobiliário.



Figura 6 - Da esquerda para direita: Imagem da escultura “Recumbent Figure” (1938) de Henry Moore ; Imagem da Chaise longue ‘La Chaise’ projectada por Charles & Ray Eames (1948).

O casal deu assim a sua contribuição para a História, de mais uma obra de puro Design, com uma forte influência do âmbito das Belas-Artes, provando o potencial que existe na junção entre Obra de Arte e Projecto de Design.

***Segundo Caso de Estudo:
Poltrona ‘Proust’ (1978)
Autor: Alessandro Mendini***

Introdução:

A cadeira de braços ‘Proust’ foi criada em 1978 por Alessandro Mendini, para o Palazzo dei Diamanti, em Ferrara, sendo produzida pelo grupo italiano Studio Alchimia¹⁰. Trata-se de uma poltrona em estrutura de madeira e estofada com um tecido colorido. Esta obra surgiu no contexto do movimento Pós-Moderno, e dos movimentos anti-design dos anos setenta, que punham em causa e debatiam a modernidade e a produção em série. “Era a vez do produto contestador, irónico, lúdico, amigo e soft. Era a oportunidade de criticar o estilo moderno, a alta tecnologia predominante e, ainda, o conformismo estético da produção seriada.” (De Moraes, 1997: 55). O grupo Studio Alchimia caracterizava-se pela intervenção política e social através das suas obras e por descartar a função do seu ideal de objecto, optando antes pelo ornamento, simbologia, radicalidade, ironia e irreverência nos seus projectos

Alessandro Mendini desafiava as distinções entre a arte e o design, questionando se ainda era possível inovar em matéria de criação. Assim, com o seu re-design, reinventou os grandes clássicos da história do design, tornando-os produtos banais, também para que a classe média lhes tivesse acesso. “Entre os primeiros projectos do Alchimia em 1979 estavam “Bauhaus I” e “Bauhaus II”. Eles constituíam-se de uma banalização irónica - intelectual da tradição da Bauhaus pela descaracterização de móveis clássicos.” (Bürdek, 2006: 136). Os objectos clássicos eram transformados em objectos banais através da arte, denominando este processo de “Alquimia”: “ (...) Alessandro Mendini, que então começava a reinterpretar os clássicos, onde com as aplicações artísticas (pinturas, decoração, bandeiras e bolas) os descaracterizava. Esta alquimia (a tentativa de transformar materiais pobres em ouro) passou a ser o objectivo de um imenso grupo.” (Bürdek, 2006:136).

¹⁰ “Em 1976 foi fundado em Milão o Estúdio Alchimia por Alessandro Guerriero, que iniciou seu trabalho com a produção e comercialização de produtos de arte aplicada. A partir de 1979 ofereceu aos designers possibilidades de exposição para projetos experimentais que não tinham possibilidade de produção. Entre os primeiros expositores estavam Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, Andréa Branzi, Michelle de Lucchi e outros.” (Bürdek, 2006:136)

É neste âmbito que surge a ‘Proust’, objecto desenhado para cumprir estes ideais partilhados por todo o movimento Pós-Moderno.

Em 1993, a empresa italiana de design Cappellini, herda esta peça e em 2009 lança uma nova versão da ‘Proust’ original, a Proust Geométrica, como um novo e geométrico padrão. Em 2011 a empresa Magis propõe uma outra versão da cadeira em polietileno, obtida por moldagem rotacional e em diferentes versões, adaptadas por implementações em ambientes exteriores.



Figura 7 – Da esquerda para a direita: Imagem da ‘Proust’ Geométrica da Capellini e imagem da ‘Proust’ da Magis

Desenvolvimento:

Para realizar a Proust, Alessandro Mendini inspirou-se na obra do escritor Marcel Proust¹¹ ‘Em Busca do Tempo Perdido’, no sentido em que, usou literalmente uma cadeira barroca antiga, já existente, e resgatou-a da sua função prática enquanto poltrona, ao conferir-lhe uma nova ‘pele’. Como refere Frederico Duarte¹², “inspirado na obra de Proust ‘Em Busca do Tempo Perdido’, Alessandro Mendini salva uma cadeira vitoriana da sua função como peça de mobiliário, tornando-a num artefacto que questiona o tempo, o espaço e o gosto.”¹³

A poltrona, em termos produtivos destaca-se pela parte manual, sendo que a estrutura é de madeira esculpida e pintada à mão, artesanalmente trabalhada na medida em que contém talha barroca no topo do encosto, na parte inferior do assento, e nos pés, e os braços são retorcidos e curvilíneos. O tecido do estofado é também multicolor, pintado em continuidade com a parte estrutural de madeira, com o objectivo de combinar com o resto da composição.¹⁴

Com estas características formais, Mendini procura conferir à Proust mais do que um significado. Esta poltrona, não é só uma reacção da vanguarda à modernidade, mas também um meio para o autor expressar uma ou várias mensagens.

Através das pinceladas de cor que revestem a poltrona, deixa-se avistar uma referência artística. A Proust reveste-se de evocações ao passado, através da sua forma barroca, e das pinceladas impressionistas, onde Mendini rejeita a função primária e abraça a função secundária, atribuindo um simbolismo estético e emocional à sua obra.

¹¹ “Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust (Auteuil, 10 de Julho de 1871 — Paris, 18 de Novembro de 1922) foi um escritor francês, mais conhecido pela sua obra *À la recherche du temps perdu* (Em Busca do Tempo Perdido), que foi publicada em sete partes entre 1913 e 1927” cit in http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcel_Proust acedido em 25 de Novembro de 2011.

¹² “Frederico Duarte (1979) estudou design de comunicação e trabalhou como designer gráfico em Portugal, Malásia e Itália. Em 2010 concluiu o mestrado em crítica de design na School of Visual Arts em Nova Iorque. Entretanto, integrou durante vários anos a equipa da Experimenta Design (a bienal de design de Lisboa) e desde 2006 tem vindo a trabalhar como autor, crítico e curador de design independente. Como tal, tem escrito artigos e ensaios, contribuindo para livros e catálogos, dado palestras e workshops, comissariado exposições e organizado eventos sobre design, arquitectura e criatividade.” Cit in <http://www.05031979.net/05031979-3/curriculum-vitae-portugues/>, acedido em 25 de Novembro de 2011.

¹³ <http://www.05031979.net/outros-other/catalogo-mude/>, acedido em 25 de Novembro de 2011.

¹⁴ http://www.cappellini.it/portal/page/portal/UI/webpages/cappellini/catalogue/product?p=code:CP_PR_;i_s_finder_result:0&lang=en, acedido em 25 de Novembro de 2011.

Paralelismos:

A obra de Mendini veio revolucionar para o resto da história a forma de desenhar o mobiliário, em particular esta tipologia de assento. A Proust é uma poltrona pouco comum definida pelo seu autor como uma peça de mobiliário barroco digna da aristocracia e em que a poltrona comum é resgatada do seu “status” funcional.

O próprio Mendini a descreve que na poltrona Proust o design apresenta-se como um acto de reinterpretação identitário, mediado pela arte, ou seja, “é uma romântica poltrona barroca, na qual são pincelados à mão infinitos pontos policromos com a técnica do divisionismo. Pontos que a invadem na sua totalidade, nos tecidos e nos decoros da madeira. É uma obra de Re-Design.”¹⁵ Inspirada no movimento impressionista do Pontilhismo¹⁶ e na obra de Paul Signac¹⁷, Mendini toma a sua poltrona como uma tela, e reveste-a com pontos de tinta. O princípio do pontilhismo consiste na redução das pinceladas a pequenas manchas arredondadas, que evoluíram para pontos minúsculos, de cor pura, não misturada (divisionismo), colocadas umas ao lado das outras, de acordo com a lei das cores complementares. O objectivo é que estas manchas cromáticas se misturem a uma certa distância ao olho do utilizador.

Foi exactamente isto o que Mendini fez na poltrona Proust. Os pontos de cor que foram aplicados na poltrona apresentam-se aos olhos do utilizador com uma forma um tanto abstracta. O centro é revestido com manchas azuis e brancas, com três zonas de cor amarela. O lado direito é revestido a um vermelho ocre, e o lado esquerdo a verde. Poderá existir aqui um grande paralelismo entre o padrão do revestimento da poltrona e certas obras de Signac. As cores da poltrona são também as mesmas cores suaves que Paul Signac usou, por exemplo, na sua obra

¹⁵ <http://www.magisdesign.com/#/news/126/> acedido em 25 de Novembro de 2011.

¹⁶ “O Pontilhismo (também designado por divisionismo), é uma técnica de pintura, saída do movimento impressionista, em que pequenas manchas ou pontos de cor provocam, pela justaposição, uma mistura óptica nos olhos do observador (imagem).” Cit in <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pontilhismo>, acedido em 25 de Novembro de 2011.

¹⁷ “Paul Signac (Paris, 11 de Novembro de 1863 — 15 de Agosto de 1935) foi um pintor francês (...). Foi Paul Signac que ensinou a Georges Seurat a técnica do Pontilhismo, tendo estes dois artistas sido os principais impulsionadores do chamado Movimento do Divisionismo, também designado por Neo-Impressionismo ou Pontilhismo.” Cit in http://pt.wikipedia.org/wiki/Paul_Signac, acedido em 25 de Novembro de 2011

“The Pink Cloud”, e até as formas barrocas da poltrona evocam as formas curvilíneas da nuvem da tela de Signac.

Para além de Georges Seurat, Paul Signac foi um dos maiores representantes do pontilhismo, sendo também um contemporâneo do autor Marcel Proust, a quem Mendini faz igualmente referência para realizar este trabalho. Segundo Leyla Ciagà¹⁸, “a ideia nasceu do desejo de dedicar uma poltrona ao grande escritor francês, procedendo em maneira anti-convencional por ‘decisão literária’, ou seja sem a desenhar verdadeiramente, mas sobrepondo a uma banal poltrona finto-barroca, alguns pormenores de relvados trazidos das pinturas de Paul Signac e pintados directamente com pincel no objecto. A concepção do tempo como acumulação de lembranças infinitas e de fragmentos de memória evocada por Proust na ‘Recherche’ é visualizada por Mendini através uma textura pontilhistas que cobre toda a poltrona, desde as partes em madeira como aquelas em tecido, desfazendo a forma e tornando-a mais leve.” (Ciagà, 2011: 52).



Figura 8 – Da esquerda para a direita: Imagem da “Proust” de Alessandro Mendini (1978) e imagem da obra “The Pink Cloud” (1916) de Paul Signac.

¹⁸ Leyla Graziella Ciagà é investigadora e docente do Departamento INDACO no Politécnico di Milano.

Tal como no pontilhismo os artistas representavam a realidade através de fragmentos de cor, também Mendini reveste e cobre a forma real e reconhecível de uma cadeira com fragmentos de memória. Como afirma Frederico Duarte “ao fazê-lo, evoca o passado e questiona o presente, rejeita o fundamentalismo da função e encontra na cor e na decoração uma forma de atribuir significado, emoção e alma a um objecto. Esta é a expressão máxima da sua pós-moderna da sua utopia visual.”¹⁹

O trabalho de Alessandro Mendini foi imediatamente reconhecido como o renascimento de uma linguagem simbólica do Design, sendo também um apelo ao uso de mais humor e mais emoção no projecto. Esta obra é um exemplo da grande influência que a arte pode ter sobre a estética e o aspecto formal em peças de design, neste caso, o ícone ‘Proust’.

¹⁹ <http://www.05031979.net/outros-other/catalogo-mude/>, acedido em 25 de Novembro de 2011

***Terceiro Caso de Estudo:
'457 Toothbrush' (1989)
Autor: Philippe Starck***

Introdução:

Philippe Starck desenhou em 1989 um objecto a que chamou simplesmente “457 Toothbrush”, uma escova de dentes que teve como cliente a empresa francesa Fluocaril. O produto é composto por duas partes, uma parte superior que constitui a escova de dentes em polipropileno e uma parte inferior que é a base onde a escova é alocada quando não é utilizada e que é produzida em ABS. A escova de dentes articula a oferta tendo a parte superior disponível em diferentes vertentes cromáticas e aquela inferior que se apresenta sempre na mesma cor cinza.

Este objecto é utilizado pelo próprio Philippe Starck numa conferência da TED (Technology Entertainment Design)²⁰, como exemplo de um design que se opõe a um design cínico ou a um design fantástico, fruto de uma leitura do utilizador, do espaço, da sociedade e da civilização à qual irá pertencer um objecto, num processo que se refere a uma imagem, a uma história da sociedade à qual se relaciona.

O objecto procura na sua forma factores de identidade que não levam só ao aproveitamento de factores práticos/produtivos, mas que têm em conta valores formais/semânticos que possam completar a sua identidade. “A escova de dentes pode existir por si só, de pé sobre o seu suporte e, assim, tornar-se um objecto decorativo. Assim, através de um processo de re-semantização, o objecto é visto de forma diferente e isso faz-nos ver o mundo de forma diferente: em certo sentido, tem vindo a ganhar alguma aura...” (Heilbrunn, 1998: 199). À escova de dentes da Fluocaril acrescentou-se uma outra muito parecida com esta, produzida pela Alessi denominada Dr. Kiss e integrada numa linha de produto pela limpeza dentária, que começou a ser produzida em 1996.

²⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=wHCbERARJcw>, acedido em 25 de Novembro de 2011



Figura 9 - Da esquerda para a direita: Produto da Fluocaril; Imagem das escovas de dentes “Dr. Kiss” (1996)

Desenvolvimento:

Neste exemplar de Philippe Starck, observa-se como se pode tornar um simples objecto do nosso quotidiano num objecto de culto. Neste caso, é uma escova de dentes que se torna a protagonista na casa de banho, um objecto de uso diário que ao ser adquirido e utilizado contribui para definir a personalidade do utente. Assim como afirma Mark Dziersk²¹ nas páginas da revista TIME, Starck pode ser considerado pioneiro de uma nova abordagem deste tipo de produtos. “O teu sentido de estilo muda, tu compras uma escova de dentes. Starck foi um dos primeiros a dar este sentido com a sua translúcida Brancusiana, informe escova de dentes para Fluocaril em 1989.” (Dziersk, 2000: sn)²².

A ideia transferida para este tipo de projecto significa dignificar o acto e o objecto que, ganhando uma nova identidade formal, encontra uma outra colocação na vida do utilizador e no espaço doméstico. Neste sentido William Sanders descreve que “ (...) antes, estávamos um pouco envergonhados das nossas feias

²¹ Mark Dziersk é Diretor Geral da LUNAR Design, membro da Designers Society of América e membro fundador do Design Council da School of the Art Institute de Chicago.

²² Entrevista dada para revista TIME:

<http://www.time.com/time/world/article/0,8599,2050262,00.html>

escovas de dentes e as colocávamos nas nossas gavetas. Quando se faz uma escova de dentes com esta forma, de repente, milhões de pessoas querem oferecê-las para o Natal e não já são envergonhadas.”.

Pode-se afirmar que o trabalho de Philippe Starck é muitas vezes enriquecido pelas referências formais que ele leva para o desenvolvimento dos seus projectos, em particular no paralelismo entre a obra de arte e o design. “Sua linguagem visual recorda o vocabulário naturalista da arte decorativa da França do século XVIII e, sem dúvida, também faz referência à ‘l’Art Nouveau du fin de le siècle’. O património nacional de Starck abasteceu-o de um fértil manancial de inspiração e citação, principalmente no contexto da história da arte decorativa.” (Carmel-Arthur, 2005: 17).

Paralelismos:

As formas escultóricas são uma constante em muitos objectos de Philippe Starck, como por exemplo “Miss Zenzen” (1986), “Falstaf” (1989), “Apriti” (1991). As características que a escova de dentes apresenta leva-a a ser muitas vezes relacionada com a obra ‘Bird in Space’ (1923) de Constantin Brancusi²³.

O desejo de popularizar a arte por meio do design foi provavelmente um dos estímulos que determinou a escolha da referência desta peça em Starck. “Em parte, este empenho de aproximar os objectos de design de qualidade ao grande público impulsionou a sua criação, em 1989, da escova de dentes para a Fluocaril ‘457’, inspirada na escultura ‘o voo de Brancusi’, que se converteu num objecto de culto a um preço acessível.” (Torrent, Marin, 2005: 390).

As formas orgânicas, as curvas sinuosas mas ao mesmo tempo suaves, a verticalidade da peça, e a base cinzenta de forma cilíndrica da escultura, que na Toothbrush se transforma em suporte da escova, onde esta encaixa verticalmente enquanto não está a ser usada.

²³ “Constantin Brancuși (Hobița, Roménia, 19 de fevereiro de 1876 — Paris, 16 de março de 1957) foi o mais célebre escultor romeno e um dos principais nomes da vanguarda moderna.” Cit in http://pt.wikipedia.org/wiki/Constantin_Br%C3%A2ncu%C5%9Fi, acedido em 30 de Novembro de 2011.

Do ponto de vista formal, poucos são os artistas que influenciaram a obra de designers, como Brancusi fez com o Starck²⁴. O fascínio pela perfeição deste artista permitiu-lhe por exemplo criar numerosas versões da obra ‘Bird in Space’, brônzea, procura daquele que o próprio autor definiu como uma procura da essência do voo. “Nenhum outro subjecto existe em tantas variações ou preocupou-o com tanta intensidade.” (Lanchester, 2010: 26). A peça ‘Bird in Space’ ganhou algum reconhecimento por ocorrer um caso judiciário que teve como protagonista o escultor e um funcionário da alfândega do porto de Nova Iorque, que classifica a obra como objecto utilitário²⁵.



Figura 10 – Da esquerda para a direita: “Bird in Space” (1923) de Constantin Brancusi; imagens da escova de dentes “Toothbrush” (1989) de Philippe Starck.

²⁴ Ao analisar a produção do Philippe Starck resulta bastante fácil encontrar a influência do escultor romeno em diferentes projectos deste autor. Embora exista muito material na internet, achou-se correcto avançar na análise do caso que possibilitou mais informação para ser analisado.

²⁵ http://it.wikipedia.org/wiki/Caso_Br%C3%A2ncu%C5%9Fi#Il_processo, acedido em 25 de Novembro de 2011

As características que este objecto tem em comum com a escultura de Brancusi, são as formas orgânicas, as curvas sinuosas mas ao mesmo tempo suaves, a verticalidade da peça, e a base cinzenta de forma cilíndrica da escultura, que na Toothbrush se transforma em suporte da escova, onde esta encaixa verticalmente enquanto não está a ser usada.

Contexto histórico e cultural

Para o melhor entendimento e interpretação do assunto da dissertação, será feita uma breve contextualização da situação do design em Portugal a partir dos anos trinta, e do panorama cultural e social do país, aquando o surgimento de Daciano da Costa no cenário artístico e industrial nestas mesmas décadas.

Para tal desiderato, consultamos alguma bibliografia existente que fornece informação sobre a história do design português e outros que retratam a história de Portugal no período do Estado Novo. Não menos importante são as várias obras de História que tratam do período em causa, dando primazia à história da arte no nosso país, durante e após o governo de Salazar. Assim, foi possível traçarmos um perfil do fenómeno sócio - cultural e português.

Foram ainda realizadas entrevistas a pessoas que contactaram pessoalmente com o Professor Daciano, e que estão ligadas ao seu trabalho.

Nesta abordagem histórica, será analisado o contexto social e cultural de Portugal, antes de surgir o Design, durante o seu surgimento, e depois da sua implementação como disciplina e profissão.

Terão primazia os eventos relacionados com o desenvolvimento das artes, da arquitectura e decoração, ocorridos nas décadas de trinta, quarenta, cinquenta, sessenta e setenta, depois da Revolução de Abril.

Será observada a nova profissão do Design, como as respectivas implicações no desenvolvimento das indústrias no período do pós-guerra colonial e qual o seu contributo nas empresas Portuguesas de mobiliário.

Também será realizada uma contextualização da acção do Professor Daciano da Costa no panorama do Design industrial e da introdução do Design como disciplina.

Será ainda realizada uma breve biografia do Professor Daciano.

A situação em Portugal

O design era uma disciplina/profissão inexistente em Portugal, até à segunda metade do século XX, e a sua história contemporânea é ainda hoje um campo de estudo aberto à discussão.

Numa primeira fase já tardia, identificada por fase afirmação, o percurso do Design desenvolveu-se no âmbito das Artes Decorativas, e das chamadas Artes Aplicadas (Artes Maiores).

Enquanto o design gráfico bebia da produção realizada nas áreas da pintura e até escultura, o design encontrou um espaço próprio de afirmação nos domínios da arquitectura de exposições nos anos cinquenta. “ (...) Os designers. Um novo termo e conceito emergia assim, ligado à arquitectura de exposições.” (Santos cit in Pereira, 1995: 483).

Assim se compreende que os designers de então fossem identificados como pintores - decoradores, ou então, era o próprio arquitecto que encontrava soluções desta problemática para os seus projectos, existindo casos em que ambos trabalhavam em conjunto.

Nos anos trinta, depois da Primeira Grande Guerra Mundial, o artista (arquitecto/decorador) acompanhava a evolução da produção industrial e iniciava a definição dos primeiros contornos do que viria a ser uma nova disciplina projectual – o design industrial. Mas é nos anos cinquenta que são dados os primeiros passos do design na sua forma metodológica e conceptual moderna, face ao desenvolvimento da indústria.

Desta forma, as principais áreas de actuação são por um lado, na indústria do mobiliário e da decoração de interiores, e por outro, as artes gráficas. Nestas, durante a fase propagandista do Estado Novo e da ditadura Salazarista, constata-se a existência de um grande movimento, principalmente no domínio do design gráfico e expositivo.

Década de Trinta

A década de trinta caracteriza-se, em termos de tendências estéticas, pelo confronto inacabável e até pela mistura entre a persistência dos historicismos das décadas anteriores e as inovadoras influências modernizadoras, provenientes do resto da Europa.

No campo do “pré-design”, a estética dominante provém dos movimentos Arts and Crafts, da Arte Nova, e principalmente da Art-Deco, que introduzem uma estética burguesa e “pré-moderna”. “Nos anos 30, verdadeira era da modernidade decorativa nacional, os luxos decorativos e os tiques gráficos herdados da magna Exposição de Paris de 1925 foram substituídos por uma linguagem Art-Déco internacionalizada (...) que marcou o desenho dos interiores e equipamentos respectivos.” (Santos, 2003: 14).

Em Portugal este período é particularmente prolongado, entrando por toda a primeira metade do século XX devido ao arranque tardio das indústrias, ao desenvolvimento industrial quase nulo, e à constituição do regime do Estado Novo, para além de que, como afirma Oliveira Marques: “O Portugal do primeiro terço do séc. XX caracterizava-se por uma profusão de instituições científicas, literárias e artísticas, em número desproporcionado ao seu fraco índice de escolaridade e às suas diminutas capacidades económicas.” (Marques, 1991: 577).

A cultura portuguesa do primeiro terço do século XX foi caracterizada por um grande dinamismo em vários aspectos, embora se definisse como conservadora e pouco receptiva a inovações. “Os padrões de perfil europeu, considerados subversores da arquitectura portuguesa, cedo começaram a ser alvo de ataques dos grupos de pressão mais conservadores.” (Moura cit in Saraiva, 1983: 725).
Todavia, não proibiu por completo tendências modernas.

Estabelecida por meados dos anos trinta, a relação do regime com os agentes do sector cultural das artes visuais, apresenta-se firme. Foi instaurada uma identidade, criada em 1933 pelo governo de Salazar, o denominado “Secretariado de Propaganda Nacional (SPN)”²⁶, que desempenhou, durante a primeira década do governo de Salazar, um papel activo na divulgação do ideal nacionalista e na padronização da cultura e das artes do regime do Estado Novo.

O SPN, liderado por António Ferro, protegia nos anos trinta os jovens artistas, praticantes da arte moderna, opondo-se claramente ao naturalismo. Como afirmaria António Ferro: “Poderá dizer-se - eu sei! – que a nossa preferência tem ido, até entre os que partem, para os mais ousados, para os mais novos dos novos.”

²⁷ (Ferro cit in Rosas, 1992: 422).

Até à Segunda Grande Guerra, o Estado Novo desfrutou de uma série de oportunidades para divulgar no estrangeiro uma identidade nacionalista própria. Tinha como objectivo criar e celebrar uma identidade nacional, através da participação em grandes exposições e feiras internacionais.

O regime necessitava de artistas que representassem as ideologias do Estado Novo através das regras e dos cânones antigos e tradicionais.

A função do artista seria basear-se na herança cultural herdada desde as descobertas, para representar o patriotismo português e os valores dos bons costumes.

Contudo, o artista moderno português não tinha qualquer intenção de ter de renovar o seu gosto estético com material do passado e de épocas antigas.

²⁶ “O Secretariado da Propaganda Nacional - SPN, foi criado em 1933 pelo governo de Salazar, tendo-lhe sucedido em 1945 o Secretariado Nacional de Informação - SNI. Desempenhou, durante os primeiros doze anos do governo de Salazar, um papel activo na divulgação do ideário nacionalista e na padronização da cultura e das artes do regime do Estado Novo, secundado pela actuação dos serviços de censura. Foi dirigido por António Ferro.” http://pt.wikipedia.org/wiki/Secretariado_de_Propaganda_Nacional, acedido em 28 de Outubro de 2011.

²⁷ cit in “A Política do Espírito e a Arte Moderna”, in Arte Moderna, SNI, Lisboa, 1949, pp.13-14 (sublinhados do autor).

António Ferro ²⁸ pretendia representar a autoridade da nação com grande impacto e dinamismo, utilizando como ferramenta os traços artísticos modernos vindos do resto da Europa.

Em 1938 é lançado por António de Oliveira Salazar o desafio da realização das Comemorações Centenárias da Restauração e da Independência de Portugal, previsto para serem inauguradas em 1940, ambas em Lisboa.



Figura 11 - Oliveira Salazar discursando na posse de António Ferro do Secretariado da Propaganda Nacional. (António Ferro à direita).

²⁸ “Ferro, António Joaquim Tavares (nasceu em Lisboa a 17-8-1895 e morreu na mesma cidade a 11-11-1956). A sua personalidade de escritor, jornalista e político evoca, habitualmente, na recorrência memorial uma dupla circunstância: editor de *Orpheu*, a convite de Mário de Sá-Carneiro, com apenas 19 anos; fundador-director do Secretariado da Propaganda Nacional (após 1944, denominado de Secretariado da Informação, Cultura Popular e Turismo), por convite de António de Oliveira Salazar, a fim de promover a «política do espírito» do «Estado Novo».” Ernesto Castro Leal cit in *Dicionário de História de Portugal*, coordenação de António Barreto e Maria Filomena Mónica., EDITORA: Livraria Figueirinhas, Lisboa, 1999, pág.32

Década de Quarenta

A década de quarenta caracterizou-se pelo apogeu do Estado Novo e da nação, particularmente devido à realização da Exposição do Mundo Português em Lisboa. Este acontecimento previa a construção de várias infra-estruturas, bem como espaços públicos e equipamentos, e para isso ser possível, Salazar empregou neste projecto engenheiros e arquitectos.

O objectivo consistia em levantar rapidamente uma série de construções simbólicas que fizessem jus à capital do império e que fossem reflexo dos valores e tradições cultivados pelo regime e pelo Estado Novo. Segundo Rosas, “(...) uma verdadeira estratégia de implicação ideológica apenas era passível de ser montada através da explicação histórica.” (Rosas, 1992: 248). Fernando Rosas cita ainda o discurso de Salazar, “teria de levar-se «os serviços públicos e particulares a acelerar o ritmo da sua actividade, com o intuito de afirmar a capacidade realizadora de Portugal [...], o contraste entre os nossos recursos sempre diminutos e os resultados obtidos, tantas vezes admiráveis». A questão começava por ser «de brio e de honra».²⁹” (Salazar cit in Rosas, 1992: 428).

Para isso, os arquitectos teriam que fazer viagens ao passado, recuperando estilos antigos, uma vez que a arquitectura era a ferramenta mais apta para exprimir a concretização do poder.

Este evento, realizado em 1940, deu emprego a mais de cem artistas e nesta exposição o salazarismo encontrara a forma de exprimir através da arte uma ideologia própria e original.

Cottinelli Telmo foi o autor do plano global da exposição, e um dos muitos arquitectos que participaram neste grande projecto, sobre o qual ele declara ao *Século*: “vamos fazer uma exposição portuguesa e uma exposição histórica; tornemo-nos independentes das fórmulas arquitectónicas preconcebidas e tenhamos coragem de sermos indiferentes a uma crítica internacional, que nunca compreenderia nem sentiria as razões sentimentais e estéticas da nossa orientação.” (Telmo cit in Rosas, 1992: 435).

²⁹ «Comemorações Centenárias», in *Discursos...*, Vol.III, pp. 41-43

O resultado desta exposição foi um encontro entre tradição e modernidade e um estilo plástico que se traduz numa fusão de motivos modernos com arquitectura tradicional histórica. Esta fusão ditaria uma nova estética, sobre a qual teria dito Augusto de Castro: “Portugal não procura apenas reviver: procura viver. V.Exa. [Oliveira Salazar] ensinou o caminho. Os realizadores da Exposição procuraram a fórmula arquitectónica e estética.³⁰” (Castro cit in Rosas, 1992: 435).

Esta exposição fora também de grande importância para a introdução do design, uma vez que, desde o acontecimento, a profissão de decorador passou a ser possível e necessária. “ O evento ocorrido em 1940 fixou, também, as perspectivas de trabalho para os artistas plásticos. Um grupo de colaboradores do Secretariado de Propaganda Nacional (...), na sua totalidade composto por pintores modernos e que tinha ensaiado as primeiras intervenções em Paris e Nova Iorque, apresentava-se então sob estatuto diverso. Inteiramente. Desde a Exposição do Mundo Português a categoria possível passou a ser, como já atrás deixamos expresso, a do decorador.” (Rosas, 1992: 437).



Figura 12 - Imagem da Exposição do Mundo Português

³⁰ Augusto de Castro, discurso incluído em *Mundo Português...*, sp.

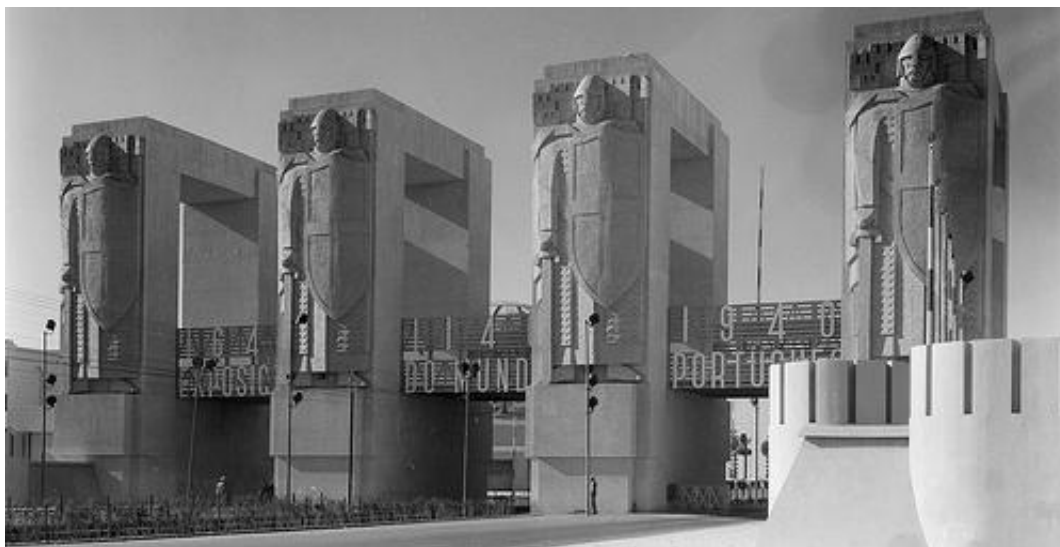


Figura 13 - Imagem da Exposição do Mundo Português

Esta década ficaria marcada por outros acontecimentos de importância relevante no âmbito das artes visuais como, em 1940, a 1ª Exposição de Montras em Lisboa, também realizada sob orientações de António Ferro, que empregou pintores e decoradores profissionais, e a 1ª Exposição dos Artistas Ilustradores Modernos, com obras de Almada Negreiros, António Dacosta, Maria Keil, Carlos Botelho, Paulo Ferreira, realizada pelo SPN, em 1942 no Porto.

No que diz respeito à decoração, os anos quarenta ficaram assinalados pelo desaparecimento do modernismo que tinha, (com muitas dificuldades devido ao regime), proliferado nos anos trinta, e este fora substituído por um novo estilo que havia sido promovido pelo secretariado, denominado de “estilo português”, ou “estilo rústico”, que, como afirma Rui Afonso Santos, era um estilo “ecleticamente moderno, onde a estilização folclórica e regionalista era a tônica primordial, assim banindo a radicalidade modernista das superfícies (...)”. (Santos, 2003: 26).

Eis alguns nomes de arquitectos e decoradores que se destacaram no estilo rústico: Francisco Keil do Amaral (1910), arquitecto português, Maria Keil (1914), pintora e decoradora, casada com Francisco Keil do Amaral, Carlos Botelho (1899), pintor e ilustrador que trabalhou esporadicamente como decorador, José Luís Brandão de Carvalho, pintor que participou nos projectos de decoração das

Pousadas de Turismo (1900), Manuel de Sousa Braga, entalhador adepto do estilo D. João VI, entre outros.

Mas a decoração moderna não havia desaparecido por completo. Personalidades menos conformadas com o estilo rústico, que por vezes eram as mesmas que também o praticavam, haviam continuado o seu trabalho na decoração moderna, quer nos postos de turismo do agora SNI (Secretariado Nacional da Informação), quer em espaços turísticos ou comerciais, e no desenho de mobiliário. Um exemplo é o arquitecto Amoroso Lopes³¹, que desenhou cadeiras que demonstravam o acompanhamento das vanguardas do mobiliário europeu, inspiradas no design do escandinavo Alvar Aalto.

Entretanto, uma onda de instabilidade, resultante da Segunda Grande Guerra Mundial, traz severas consequências para o panorama industrial português. Como afirmam João Paulo Martins, “O país lançava-se assim numa ‘verdadeira vaga de produção oficial/ artesanal’, de prosperidade muito vulnerável.” (Martins cit in Souto, 2000: 56). Isto traria consequências ao nível da estagnação e falta de actualização para vários tipos de indústrias, como a do vidro e a dos cerâmicos. Mas estes maus agouros vindos da guerra não impedem o desenvolvimento ao nível das artes.

Em 1946 realiza-se a 1ª Exposição Geral de Artes Plásticas, reunindo artistas modernos e académicos, entre eles pintores, escultores e arquitectos, exigindo uma “apresentação conjunta de várias modalidades de artes plásticas, para o estímulo de um maior desejo de cooperação.” Esta exposição seria realizada todos os anos até 1956, e fora vítima de apreensões de obras pela PIDE, em 1947.

Em 1948 inicia a exposição “14 anos de Política do Espírito”, que assinala a despedida de António Ferro, e é decorada por Tom e Manuel Lapa, e é inaugurado o Museu de Arte Popular em Belém.

Mais um marco nesta década deve ser referido, pela sua importância para o surgimento do design. Em 1949 o SNI promove o 1º Salão Nacional de Artes

³¹ Amoroso Lopes (1912-...*) “Trabalhou com o arquitecto Manuel Marques em várias obras de gosto Art- Déco no Porto. (...). Para além da sua actividade como decorador, dirigiu uma empresa de publicidade no Porto e foi autor das estações da CP da linha de Famalicão (de gosto tradicionalista). * Desconhece-se a data do falecimento. (Santos, 2003: 138).

Decorativas, sugerindo a ideia de design ao “reclamar a necessidade de aliança entre os industriais e os artistas, e apresentando a insuficiência de uma produção manifestamente artesanal, entre decorações de interiores, mobiliário, artes gráficas, cenografia, tapeçarias, cerâmicas, vidros, ferros forjados, rendas e bordados.”, como afirma Rui Afonso Santos. (Santos, 2003: 28).

Década de Cinquenta: Perspectivas para o desenvolvimento do design

Em termos políticos, observa-se uma consolidação do Estado Novo devido a diversos factores, entre eles, as ligações às democracias ocidentais, o conforto financeiro com a situação positiva da balança comercial, e ainda a repressão sobre a oposição.

Verifica-se portanto, um fortalecimento do regime.

Em termos económicos, pode-se observar um estímulo ao desenvolvimento do sector industrial, favorecido por dois factores: a execução do 1º Plano de Fomento entre 1953 e 1958, e a abertura do país à actividade económica internacional. Estes índices vão favorecer o futuro papel do designer, na medida em que a actividade do pintor - decorador torna-se insuficiente e arcaica, face ao crescimento industrial.

Em 1952 a revista *Arquitectura* publica um artigo relevante, onde critica o auto didactismo e reclama a necessidade de escolas que providenciassem formação técnica para designers, reconhecidos como profissionais de exposições: “Como corolário desta realidade, em 1952 a revista *Arquitectura* elogiava o trabalho de Fred Kradolfer, Roberto de Araújo, Carlos Ribeiro e Tom na decoração de montras e de exposições, para logo em seguida, criticar o auto didactismo e reclamar a necessidade de escolas que preparassem tecnicamente os profissionais de exposições, pela primeira vez denominados “designers”. (Santos, 2003: 28).

Acaba também por surgir uma nova geração de arquitectos que nega o tradicionalismo, e aliam empenho social a uma postura política de contestação ao regime. E uma vontade de união entre as artes acentuou-se ao longo desta década:

“Importa sublinhar a colaboração efectiva entre arquitectos, pintores e escultores contemporâneos, ao longo das décadas de 50 e 60 do séc. XX, como forma de resistência e ruptura face ao imobilismo das linguagens historicista e regionalista.” (Santos, 2003: 32).

Neste panorama, surge o nome de Conceição Silva (1922-82), um arquitecto moderno que defendia a integração das diversas expressões artísticas, em simultâneo com os ensinamentos teóricos dos pioneiros do Movimento Moderno europeu, e que, trabalhava dedicadamente no desenho de mobiliário, cuja estética quis renovar, através da importância plástica integrada, e principalmente, da rejeição da estilização tradicional e historicista, que até então se verificava.

O trabalho de Conceição Silva iria marcar uma geração: “A vertente acentuadamente plástica que Conceição Silva inaugurou, particularmente no desenho de mobiliário exposto na sua Exposição de Decoração Moderna, repercutiu-se consoante as necessidades na prática de outros arquitectos e desenhadores de equipamentos.” (Santos, 2003: 30).

Raul Chorão Ramalho (1914-2002) foi outro dos nomes que pertenceu a uma geração de arquitectos no panorama do pós-guerra e que demonstrou uma vontade de renovação e ruptura das linguagens tradicionais. É o autor do projecto do Café Império (1955), um exemplo da unidade entre as artes, na medida em que, nesta obra participaram pintores, escultores, e o próprio Chorão Ramalho foi o autor dos equipamentos, entre eles, cadeira produzidas pela Metalúrgica da Longra.

Importa lembrar a Empresa Altamira (mobiliário doméstico), que nasce em 1951, com marceneiro Romão Pinto, cujas aspirações revelam expressões formais contemporâneas. A sugestão das propostas inovadoras do design internacional encontrava-se implícita neste processo pioneiro de emergência do design português, através da fusão das diferentes actividades plásticas, na procura de uma obra global.

Frederico George e o conceito de design

Frederico George (1915-94), foi um importante pintor e arquitecto Lisboaeta. A ele ficou a dever-se a estruturação do conceito de design e do papel do designer, graças à importante acção por si desenvolvida em variadas obras, entre elas os interiores do Hotel Ritz.

Surgiu a Frederico George a oportunidade, em 1952, de fazer uma viagem de estudo aos E.U.A., na qual teve a possibilidade de conhecer Walter Gropius e Mies Van Der Rohe. Nesta viagem, George pode absorver os ensinamentos da teoria e prática da Bauhaus, e sobre a importância do design. Ensinamentos, que trouxe consigo para Portugal, pronto para ser ele próprio o professor deste conhecimento adquirido.



Figura 14 - Retrato de Frederico George

Foi na Escola de Artes Decorativas António Arroio,³² que Frederico George realizou, em 1952-54, a primeira experiência de ensino de design no nosso país, e foi também aí que conheceu Daciano da Costa, seu aluno e futuro aprendiz.

Esta experiência de ensino, ou aprendizagem do seu conhecimento vindo da América, aprofundou-o pela experiência profissional e convívio no seu atelier, com os seus colaboradores e alunos, entre eles Daciano da Costa e António Sena da Silva, nascendo assim uma primeira geração, de facto, de designers em Portugal (1957).

O ano de 1959 representa assim o início do período de popularização e de autonomização do design em Portugal. “Foi no final dos anos cinquenta que começou a impor-se em Portugal ‘uma consciência mais clara do papel do design e do designer na sociedade’, generalizada a um leque alargado de sectores: as indústrias, os projectistas, as instituições”. (Martins; Tostões, 2000: 64).

Este processo resultou do esforço iniciado por algumas das suas figuras mais proeminentes e, ainda das alterações no perfil da modernidade, que permitiram avançar com a ideia de que, na área do design, se construía uma sintonia com a actualidade Europeia.

Décadas de Sessenta e Setenta

A década de 60 é a década em que António de Oliveira Salazar se afasta do poder, por motivos de saúde. O cargo de Presidente do Concelho é assumido por Marcelo Caetano, em 1968. A partir desta década até à morte de Salazar, em 1970, há um grande crescimento da economia portuguesa, embora Portugal continuasse atrasado em relação às grandes economias da Europa. Continuávamos a ser um país rural e altamente controlado pelo regime.

³²“A Escola Secundária Artística António Arroio localiza-se no bairro das Olaias, na cidade e Distrito de Lisboa, em Portugal. É uma escola do ensino secundário, artístico especializado. A escola foi fundada em 1919, com a designação "Escola de Arte Aplicada de Lisboa". A par da Escola Artística de Soares dos Reis, no Porto, é o único local de ensino público, do nível secundário, direccionado especificamente para as artes visuais. O seu nome atual é uma homenagem ao fundador da escola, António José Arroio, engenheiro estudioso das artes” cit in http://pt.wikipedia.org/wiki/Escola_Secund%C3%A1ria_Ant%C3%B3nio_Arroio, acedido em 24 de Novembro de 2011.

Mas, no âmbito do design ocorreu o maior desenvolvimento de todos. O design seria oficialmente reconhecido como disciplina e como ferramenta essencial para o crescimento da indústria, sendo reconhecida a sua capacidade para suprimir as insuficiências industriais. O design via agora reconhecido o seu papel entre a sociedade e entre as indústrias e instituições.

Um dos exemplos mais significativos é o caso da Metalúrgica da Longra³³. Foi no início dos anos 60 que o industrial Fernando Seixas transformou a produção desta metalúrgica em crise (de mobiliário tubular para hospitais) numa produção de mobiliário de escritório com grande sucesso. Por trás deste sucesso, estava uma inovadora estratégia de marketing, da qual fazia parte o design, e o papel do designer. “ (...) O designer que, integrado numa equipa, interviria nas diversas fases do fabrico de um produto de série, desde a sua criação ao aspecto final, determinando-lhe as qualidades formais.” (Santos, 2003: 50). Sem muita novidade, Frederico George também contribuiu para o sucesso deste projecto, sendo contratado por Fernando Seixas para o projecto de remodelação da empresa.

Foi em 1962, que, chegou à Longra, Daciano da Costa, e com ele, a criação de um gabinete de estética industrial na empresa. O trabalho de Daciano traduziu-se, por desenhar linhas e peças de mobiliário, aplicando na produção da empresa os ensinamentos funcionalistas e racionalistas de cariz bauhausiano, para serem produzidas em série. A linha “Prestígio”, de 1962 foi um sucesso de vendas, seguida pela linha “Cortez” de 1963, outro caso de sucesso. Daciano havia provado que o design era um instrumento fundamental no processo da produção industrial.

³³ “A Metalúrgica da Longra resulta da transformação de uma empresa metalúrgica (a MIT), cuja actividade esteve ligada à produção de mobiliário metálico para instalações hospitalares. Continuadora do surto de produção de mobiliário metálico tubular, ocorrido em Portugal durante as décadas de trinta e quarenta, a MIT vê decrescer as vendas em finais dos anos cinquenta e entra em processo de reestruturação. Com nova denominação, e graças à actividade do empresário Fernando Seixas e de Daciano Costa, vem a produzir linhas de mobiliário de escritório totalmente inovadoras, com uma sofisticação técnica ímpar no mercado nacional.” cit in http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo_imprimir/43, acedido em 23 de Novembro de 2011.

A Olaio³⁴ foi outro exemplo de uma empresa de fabrico de mobiliário, em que o papel do designer José Espinho, projectista de todo o mobiliário de série produzido, foi fulcral. José Espinho tinha nos seus projectos influências principalmente nórdicas.

O caso do atelier de Conceição Silva trouxe uma nova vertente para o design, sendo lá praticado um trabalho de equipa multidisciplinar, combinando o trabalho de pintores, escultores, arquitectos, designers, fotógrafos e gráficos. Neste ateliê foram feitos demais projectos, em hotéis, cafés, lojas, entre muitas outras tipologias, mas sempre praticando o chamado Design Integrado. Um dos colaboradores deste atelier foi Tomás Taveira, arquitecto que projectou o moderno edifício comercial e residencial das Amoreiras em Lisboa. Com a sua obra foi um dos contribuidores para o desenvolvimento do Pós-Modernismo em Portugal.

Era normal nesta época, os arquitectos, aliás como já o faziam anteriormente, produzirem também design de mobiliário. Eram chamados os arquitectos - designers e, também pela mão deles, muitas peças de mobiliário ficaram na história do design português. Alguns exemplos são o arquitecto do Porto João Andersen, autor da Pousada de São Teotónio em Valença do Minho e dos respectivos equipamentos, o arquitecto Henrique Albino, autor de cadeira e cadeirão de cariz tradicional, e o arquitecto Duarte Nuno Simões, também co-autor de mobiliário, que dedicou especial atenção à cadeira contemporânea.

Outros nomes importantes que deram um valioso contributo para o design são: Sena da Silva, António Garcia, Cruz de Carvalho (associado à empresa Altamira), Eduardo Afonso Dias (colaborador no atelier de Conceição Silva), a arquitecta Carmo Valente, o escultor José Aurélio que desenhou também mobiliário, entre muitos outros.

³⁴ “Na oferta comercial distinguia-se a casa Olaio que, sob o impulso de Tomás Olaio, que olhava para os exemplares estrangeiros, tomou então a dianteira a todas as outras, evoluindo dos moldes artesanais para a industrialização crescente dos processos de fabrico, a par de uma qualidade elevada (...). Além dos «móveis rústicos» e dos «móveis de estilo», produzia mobiliário funcional de escritório e especializara-se na construção de plateias de teatro e de cinema” (Pereira, 1999:481)

Para além do interesse dos arquitectos pelo mobiliário, verificou-se também uma aproximação do Design à Arquitectura, originando o conceito de “obra de arte total”.

Como afirmam João Paulo Martins e Ana Tostões, “A afirmação do design passava igualmente pelo entendimento da Arquitectura de Interiores como um desenvolvimento orgânico do projecto de Arquitectura, com uma atitude bem distinta da prática da Decoração.” (Martins; Tostões, 2000: 66).

Os melhores casos que podem ser usados para exemplificar esta temática são as obras de Arquitectura e Design de Interiores de Daciano da Costa.

Realizados na década de 60, destacam-se os interiores da Reitoria da Universidade de Lisboa (1960-61), o Teatro Villaret, de 1964, o Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (1966-69), Biblioteca Nacional de Lisboa (1965-1968), e o Casino Estoril (1968). Já na década de setenta, são exemplos o Pavilhão de Portugal em Osaka (1970) e o Centro de Documentação do LNEC (1972).

Pela década de setenta, proliferam as Exposições de Design Português, nas quais participa Daciano da Costa. Nelas era divulgado o que se produzia no país, dando prova de elevada qualidade do que havia de design, reunindo empresas, fabricantes e designers, de quase todos os sectores. As empresas de mobiliário mais destacadas nestas exposições foram a “Longra”, a “Olaio”, e “Sousa Braga”. Daciano granjeou admiração e apreço dos seus pares designers, participantes nestas exposições.

Ele desenvolvia a sua carreira, projectando e produzindo obras conceituadas. Continuou a ter um percurso de sucesso na Longra, projectando mobiliário em série. Era convidado para participar em exposições, e para leccionar disciplinas na área do Design. Em 1974 projecta os interiores do Hotel Altis, e em 1975, do Hotel Penta, normalmente em parcerias alternadas entre Frederico George ou Eduardo Afonso Dias. Os seus feitos pareciam não acabar.

“Em todos estes trabalhos, Daciano da Costa assumiu-se, fundamentalmente, como um “desenhador de objectos”- na medida em que os concebeu em função de um ambiente e da sua relação com o utilizador, autonomizando-os para além da produção em série e do consumo anónimo - tendo sempre subjacente uma ideia de “design em contexto, na procura das afinidades estruturais ou formais entre os objectos e a arquitectura.” (Santos, 2003: 72).



Figura 15 - Reitoria da Universidade de Lisboa (interiores da Aula Magna)

Daciano da Costa (1930-2005), elementos biográficos

Daciano Monteiro da Costa nasceu a 3 de Setembro de 1930, na cidade de Lisboa.

Em 1941 frequentou a Escola Industrial Marquês de Pombal, onde conhece o Professor e Arquitecto Frederico George, seu docente da disciplina de Desenho.

Iniciou frequência na Escola de Artes Decorativas António Arroio no ano de 1943, onde o pintor António Lino é o seu professor mais influente, e volta a ser aluno uma vez mais de Frederico George, que viria mais tarde a tornar-se seu mestre e orientador, que lhe ensinaria, como dizia Daciano, “tudo o que fui capaz de aprender.” (Souto, 1994: 15).

Daciano dá início à sua formação profissional no atelier de Frederico George no ano de 1947, onde conhece e convive com personalidades como Le Mattre de Carvalho, Jorge Vieira, Rolando Sá Nogueira, Sena da Silva, Tomás de Figueiredo, entre muitos outros artistas da época, que como ele, nutriam a curiosidade pelo projecto, e onde, como dizem Ana Tostões e João Paulo Martins, “iriam prolongar as experiências das gerações anteriores e, aliando o exercício do projecto à componente teórica e pedagógica, dariam um contributo decisivo para estabelecer os fundamentos do Design em Portugal (...)”³⁵. (Tostões; Martins, 2000: 64).

Em conjunto, os membros do atelier partilhavam ideais, preocupações, formas de pensar, e aprendiam os princípios das disciplinas de Design, e métodos de projectar, cruzando continuamente experiências vindas das artes plásticas, com as ocasiões de projecto que se apresentariam.

Em 1950 começa a frequentar o curso de pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. “Foi esta a sua formação possível – enriquecedora e invejável, em que o curso de pintura foi suporte para ensaiar e desenvolver metodologias, tanto projectuais como pedagógicas, para resolver problemas da prática e do ensino do design em Portugal.” (Souto, 1994: 17).

³⁵ Maria Helena Souto, “O Design Moderno em Portugal”, Cadernos de Design, I, nº 2, Jun. 1992, p. 26.

Inicia a sua actividade pedagógica como professor na área do Design em 1955, de volta à Escola de Artes Decorativas António Arroio, onde “ (...) colabora com Frederico George no processo de renovação do ensino de Artes Decorativas, promovido e apoiado pelo pintor Lino António, director da escola.” (Martins, 2001: 304).

Funda em 1959 atelier próprio, e com ele, uma “escola” desejada por aqueles que ansiavam uma nova abordagem de projecto.

Aqui desenvolve actividades no âmbito da arquitectura de interiores, design de exposições, e design industrial, bem como mobiliário.



Figura 16 - Atelier Daciano da Costa

Em 1960, a Metalúrgica da Longra de Fernando Seixas, “recusando a prática corrente de cópia de modelos estrangeiros, oferece a Daciano da Costa, a primeira possibilidade objectiva de trabalhar como designer.” (Tostões; Martins, 2000: 65). Esta colaboração havia de se prolongar por mais de trinta anos. Lá trabalhou como designer industrial, projectando mobiliário de escritório, sendo esta uma prática que se revelaria como “uma das experiências mais profícuas de relação da indústria nacional com o design.”³⁶

Aqui nasceram linhas de mobiliário como a Prestígio (1962), a DFI (1971), Cortez (1963), TL (1965) e Metrópolis (1988) que se tornaram uma referência no panorama do Design em Portugal.

³⁶ Cit in: <http://tipografos.net/portugal/daciano-da-costa.html>, acedido em 2 de Novembro de 2011.

Em 1961 completa o seu curso de pintura na ESBAL, e catorze anos mais tarde, funda em 1974 a empresa “Risco”, uma empresa que actua na área do desenvolvimento de projectos de design industrial, design de exposições e design gráfico.

É em 1977 que Daciano ingressa novamente na Faculdade de Belas Artes, como docente de Desenho II, no Departamento de Arquitectura, acompanhando a transformação deste departamento na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

A primeira licenciatura em Arquitectura de Design do país surge em 1992, dirigida e leccionada por Daciano da Costa.

Em 2004 recebeu o título de Doutor Honoris Causa desta faculdade pela contribuição da sua obra para o desenvolvimento do design, como profissão e como disciplina em Portugal.

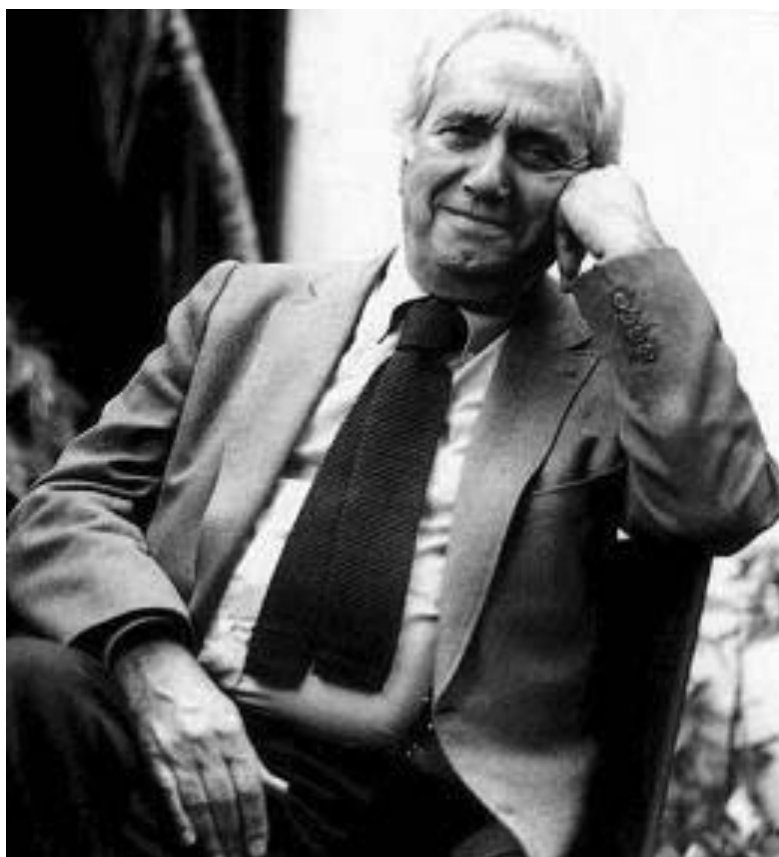


Figura 17 - Daciano da Costa

Surpreendente em Daciano é o facto de ele ser um artista, designer e arquitecto, que tendo alcançado tal sucesso, transformando-se num exemplo a seguir, tornou-se uma referência incontornável, uma das maiores do Design Português, e um mestre. Talentoso, dedicado, apaixonado pela sua profissão, Daciano da Costa nunca recuou numa época caracterizada pela censura, pela opressão, e pela ditadura, lutando sempre para que se pudesse ensinar e praticar Design em Portugal.

A influência da Arte no Design de Daciano da Costa

Daciano da Costa é considerado o mais importante designer português do séc. XX, expoente e representante de uma escola que deu o começo à definição da profissão do designer em Portugal.

A sua pragmática do design proporcionava no exercício da disciplina uma fortíssima componente moral que demarcava na profissão a relação entre a estética e a técnica. Numa entrevista publicada na revista *Artes Plásticas e Decoração*³⁷, Daciano da Costa afirma que “quando se produz uma forma, independentemente de cumprir uma função, ela destina-se à fruição. É exactamente aí, nessa sua dimensão, que está sujeita a avaliações estéticas. Todavia, podemos considerar o design uma estética da ética.” (Costa, 1998:55).

O seu design era definido pela coerência, pelo rigor, pela ligação que estabeleceu com a indústria, e pela forma como integrou a cultura do seu tempo no seu trabalho onde os valores relacionados a uma estética devem obrigatoriamente ser contemplados numa vertente do design. Segundo Daciano da Costa, “Numa actividade projectual de que resulta uma FORMA, naturalmente que dela, da forma, serão feitas avaliações estéticas, como modo de interpretar e explicar aqueles factores subjectivos que sempre estão presentes no processo criativo de qualquer ESTRUTURA. Mas o designer não deve partir daí. Esse é processo exterior ao seu trabalho; o designer parte sempre dum programa e procura essencialmente satisfazer uma FUNÇÃO.” (Costa, 1998: 50). Numa lúcida e atenta lição dada em ocasião da abertura do ano lectivo da Universidade de Aveiro, Daciano da Costa classifica o design como sendo uma, “disciplina de charneira entre Arte e Técnica, o Design assimila legitimamente os produtos da produção artesanal e retira a sua própria herança da produção cultural do espaço histórico generoso da Arquitectura e da Engenharia, iniciando um património material e um pensamento fundadores do seu objecto e do seu corpus específico na perspectiva da Cultura Material.” (Costa, 1998: 97).

³⁷ Esta entrevista faz parte dos textos que constituem a publicação *Design e Mal-estar* (1998).

O percurso de Daciano da Costa é caracterizado pela complexidade e pelo ecletismo, ditando a passagem pelas artes plásticas, pela arquitectura de interiores, pelo design industrial, e pela formação pedagógica na área do Design. Este percurso articulado determinou um exemplo de multidisciplinaridade e de versatilidade, que caracterizou a sua maneira de construir, pensar e ensinar o design. “Como trabalhei muitos anos no atelier do Frederico George, aquelas companhias, não só de artistas plásticos, como de arquitectos, constituíam um grupo de pessoas que me ajudaram a formar. Daí que eu tenha uma formação estranha, que é tanto de artista plástico como de arquitecto, de que sobrou o design.” (Costa cit in Duarte; Costa, 2001: 60).

A sua personalidade, era definida pela inquietação e o mal-estar reflexo por vezes de uma disciplina pouco reconhecida e muitas vezes equivocada como o design. Ainda no começo da década de 90 do século passado, Daciano da Costa analisava o fenómeno de uma disciplina e de um âmbito projectual, onde se sentia uma profunda necessidade de determinar processos, métodos e áreas de interesse, entre profissão e didáctica. Para o público, para os clientes, para os seus colaboradores e para os seus alunos o professor Daciano torna-se uma referência que conota uma maneira de fazer design em Portugal. “Daciano da Costa permanecerá na história do Design Português não só por aquele público anónimo que, assim como o designer desejava, utiliza os objectos que ele desenhou ignorando o autor, mas também para quem como nós seus alunos, que tivemos a oportunidade de frequentar o curso de Design que ele criou.”³⁸

Assim como foi analisado ao longo desta dissertação e utilizando uma reflexão do João Paulo Martins, podemos afirmar que “Daciano da Costa foi um criador de objectos - de objectos da construção. Os seus ambientes eram concebidos como conjuntos coordenados de unidades colocadas sobre uma estrutura base, assumindo a condição de revestimento, associações de "objectos" distintos mas intimamente articulados - tecto, paramentos, pavimento, equipamentos fixos, dispositivos de iluminação, mobiliário... É a própria ideia de

³⁸ <http://www.archimagazine.com/ddaciano.htm> acedido em 26 de Novembro de 2011

"sistema", essencial à prática do design industrial, que podemos encontrar em todas as escalas”³⁹.

Os projectos elaborados pelo professor Daciano evidenciam a capacidade de resumir num processo projectual a realidade observada/conhecida com as necessidades de um projecto muitas vezes exigente e obrigatoriamente eficaz. Numa análise atenta e pontual que Jorge Spencer faz da metodologia de Daciano da Costa, feita através da utilização do meio do desenho, o autor evidencia a importância deste *modus operandi*: “é a supremacia da forma, do espaço e da estrutura sobre a aparência; a presunção da existência de uma ordem para todas as coisas. A capacidade de síntese analítica e linear demonstrada na maioria dos seus desenhos é o princípio da decomposição da realidade nas suas formas geométricas latentes, procurando compreender essa ordem, esses princípios de composição.” (Spencer, 1994: 21)

A questão que se impõe nesta dissertação é entender qual a relação que se cria e perceber como se manifesta entre a Arte e o Design na obra do Professor Daciano da Costa.

Para responder a esta questão achou-se importante examinar a metodologia e o processo criativo da obra de Daciano, seleccionando algumas obras que, em diferentes âmbitos do projecto, possam evidenciar onde a influência artística é expressa, observando em que aspectos esta influência se manifesta.

A selecção dos trabalhos foi realizada procurando entre os projectos realizados por Daciano da Costa, aqueles onde são realmente expressos diferentes tipos de referências artísticas, e por consequência, influências da arte, de cariz directo e indirecto, dependendo dos casos. A escolha foi possível utilizando uma metodologia de investigação que proporcionou uma contínua comparação das ferramentas de pesquisa à disposição (bibliografia, internet, entrevistas, visitas), o que permitiu apresentar uma válida escolha, articulada e diferenciada em três diferentes âmbitos projectuais: o mobiliário urbano (Linha Beja), o equipamento

³⁹ http://www.iade.pt/designist/pdfs/001_06.pdf acedido em 26 de Novembro de 2011

para escritório (Linha Metropolis) e o design de Interiores (Tectos da Biblioteca Nacional de Lisboa).



Figura 18 – Atelier Daciano da Costa, 21 de Junho de 2011.



Figura 19 – Aristides Reis e Filipe Cardoso, no atelier Daciano da Costa, depois da entrevista, 21 de Junho de 2011.

A influência da Arte no Design de Daciano da Costa segundo a análise de Casos de Estudo

Primeiro Caso:

Linha Beja (2000)

Introdução:

A linha Beja, criada em 2000, trata-se de um projecto de design e equipamento urbano, encomendado pela Câmara Municipal de Beja ao Atelier Daciano da Costa e produzido pela empresa de mobiliário Larus⁴⁰. Este projecto, teve como colaboradores, os designers Filipe Cardoso, Rosa Moreira e Mafalda Luz.

A Câmara de Beja fez o pedido desta linha de mobiliário urbano, com o objectivo quer de diferenciar a cidade de Beja, com uma imagem própria e única, quer de personalizar a cidade, reforçando uma ideia de distinção dos modelos estandardizados do mercado internacional: “(...) desejava-se contrariar a uniformização, decorrente da aplicação de modelos estandardizados, produzidos pelas grandes companhias que dominam o mercado internacional do equipamento urbano.” (Martins, 2001:230). Para esta demarcação se concretizar, a linha deveria reflectir componentes históricos e culturais que traduzissem a identidade de Beja, e para tal, recorreu-se à componente plástica e formal.

⁴⁰ Larus é uma empresa de artigos para construção e equipamentos, e de design urbano, sediada em Albergaria-a-Velha, liderada pelo Eng. Pedro Martins Pereira. <http://www.larus.pt/> Acedido a 27 de Novembro de 2011.

Desenvolvimento:

A linha Beja é constituída por um banco exterior com encosto e sem encosto, uma papeleira, e uma floreira, embora esta última não tenha chegado a ser produzida.

Esta linha teve um conceito que assentava na componente histórica de desenho austero da própria cidade de Beja. Mas o seu principal ponto de partida, foi a estética do trabalho do escultor e amigo de Daciano da Costa, Jorge Vieira (1926-1998), que Daciano da Costa descrevia como “ um escultor de expressão popular mediterrânica, figurativo - abstraccionista, que desconstruía dilacerantemente a figura humana”⁴¹.

Jorge Vieira foi um artista contemporâneo de Daciano, colaborando também no atelier de Frederico George. Foi considerado um escultor surrealista e abstraccionista que trabalhava frequentemente com materiais como a cerâmica e os metais, entre eles, tinha uma predilecção pelo aço cor-ten ou corten⁴².

A sua formação foi feita na capital portuguesa, durante um período de maior afirmação do Estado Novo.

Entre os seus trabalhos destacam-se a escultura “Homem Sol” no Parque das Nações, (erguida para a Expo 98), e diversos trabalhos para a Câmara de Beja, onde depois da sua morte foi edificada a Casa das Artes/Museu Jorge Vieira.

O escultor manteve uma relação muito próxima com esta Câmara Municipal, e foi lá que passou os últimos anos de vida, oferecendo-lhe o seu espólio.

⁴¹ Ver entrevista a Pedro Martins Pereira em anexo.

⁴² “Aço Patinável, também conhecido por pelas marcas Corten, Cor-Ten, Cosacor ou Niocor é um tipo de aço que em sua composição contem elementos que melhoram suas propriedades anticorrosivas. Este tipo de aço é muito utilizado na construção civil, apresenta em média 3 vezes mais resistência à corrosão que o aço comum. Uma de suas principais características é a camada de óxido de cor avermelhada que se forma quando ocorre a exposição do aço aos agentes corrosivos do ambiente. Aplicável também na fabricação de esculturas e objectos decorativos.”cit in http://pt.wikipedia.org/wiki/A%C3%A7o_corten, acedido em 21 de Agosto de 2011.



Figura 20 – Da esquerda para a direita: ‘Homem Sol’ (1998), Jorge Vieira; esculturas de Jorge Vieira.

A linha Beja foi denominada pelo próprio Daciano (1998) como um caso de “design de citação”, devido não só à referência que Daciano da Costa faz à morfologia e à fonte de inspiração do trabalho de Jorge Vieira, mas também aos materiais e às técnicas que o escultor utilizava no seu trabalho. Estes materiais e técnicas que Jorge Vieira utilizava, foram adoptados e utilizados na linha Beja por Daciano, como o próprio sublinha numa entrevista à revista *Arquitectura e Vida*: “Neste momento estou a fazer uma experiência a que eu chamo um “design de citação”, ao tratar do equipamento urbano para o Centro Histórico de Beja, a partir da referência Jorge Vieira, que ali se impôs como escultor e que tem um peso já razoável na imagem e na cultura da cidade. E daí o meu interesse em que o equipamento urbano tivesse a ver com isso, através do material, do aço corten que ele usava, até mesmo no modo como sumariamente as soldaduras eram feitas – um certo primarismo formal de algumas das peças, noutras um grande refinamento. Penso, portanto, que não é apenas no sentido metafórico, mas no sentido de memória e de citação.” (Costa cit in Duarte; Costa, 2001: 62)

Os componentes da linha Beja, produzidos na Larus, são fabricados em dois materiais principais: aço cor-ten e madeira (no caso dos bancos de jardim). O aço cor-ten confere uma cor avermelhada à superfície dos equipamentos, e cria uma película invisível no metal que retarda os efeitos da corrosão. Em termos técnicos, os elementos da linha têm uma característica formal em comum, que se traduz em três pontos de apoio no solo. Mais tarde, a Larus avançou com duas variantes cromáticas aplicadas a esta linha: uma cor castanho escura e uma cinza escura.

Esta última tonalidade define a cor da linha que se encontra disponibilizada no catálogo da Larus.



Figura 21 - Componentes da Linha Beja, da esquerda para a direita: Banco de jardim com encosto, banco de jardim sem encosto, papeleira.

Paralelismos:

Acompanhando a reflexão feita pelo Eng. Pedro Martins Pereira, sócio-gerente da Larus, durante o processo de desenvolvimento conceptual da linha Beja, o Professor Daciano teve em conta duas referências, “Teve duas grandes influências, uma foi a Beja medieval e outra foi Jorge Vieira. Jorge Vieira era um amigo dele, que chegou a trabalhar com ele, e aliás, Daciano da Costa era um excelente mestre”.⁴³

A componente histórica da cidade de Beja foi uma referência para a concepção desta linha na medida que, era intenção da própria Câmara de Beja integrar equipamento capaz de manifestar o percurso da cidade. A cidade de Beja tem várias construções que permaneceram da época medieval, como o Castelo Medieval⁴⁴, a Torre de Menagem mandada edificar pelo Rei D. Dinis em 1310, e a Alcáçova, situada na Praça de Armas, datada de 1485.

Neste sentido, o Professor Daciano adoptou o desenho medieval de carácter austero, aplicando-o neste projecto. Portanto, pode-se dizer que a linha Beja é uma

⁴³ (Ver entrevista a Eng. Pedro Martins em anexo).

⁴⁴ A dominar a paisagem desta zona do Alentejo, com a sua Torre de Menagem, a Fortaleza de Beja tem as características das fortificações portuguesas, mas é suposto que as suas origens remontem à época Romana, tendo sido modificada e ampliada ao longo dos séculos (...). A Torre de Menagem deve-se ao Rei D. Dinis, que a mandou edificar em 1310, é considerada um dos melhores exemplos de arquitectura medieval (...).<http://www.guiadacidade.pt/pt/poi-castelo-de-beja-13941> acedido em 26 de Novembro de 2011

linha com um desenho rígido, devido à influência medieval da cidade, transpondo para o utilizador quer uma experiência emocional, quer uma experiência de conhecimento acerca de um momento histórico da cidade.



Figura 22 – Da esquerda para a direita: Castelo Medieval de Beja e Torre de Menagem

Porém, a maior referência foi a do escultor Jorge Vieira, autor que, foi considerado um pioneiro na escultura moderna portuguesa, devido à introdução de novos materiais escultóricos, e à renovação da linguagem formal. “A ligação de Jorge Vieira ao pequeno e ao muito pequeno parece a alguns comentadores e críticos de arte como uma limitação, ou mesmo contradição do seu estatuto de pioneiro da moderna escultura em Portugal.” (Coimbra, 1999: 53).

A sua obra traduz-se por um espólio escultórico realizado em terracota, ferro, bronze e aço, com variadas tipologias. Uma das temáticas que marca a obra do escultor é a temática, das figuras animais, mais especificamente a figura taurina que surge frequentemente na obra de Jorge Vieira. “A Picasso irá certamente buscar outro tema peninsular, o touro, a imagem animal mais presente e persistente em toda a sua obra. Vê-lo-emos repetido em terracota, metal ou pedra e em inúmeros desenhos, acompanhando e protagonizando as experiências formais que o escultor desenvolve em cada momento.” (Coimbra, 1999:90).

Inspirado na obra de Jorge Vieira, nos seus materiais, técnicas, e pela tipologia da tauromaquia, Daciano da Costa faz uma interpretação de tudo isto na linha Beja, sendo que as referências e as “citações” de Jorge Vieira são visíveis nos seguintes factores/paralelismos:

Os bancos e a papeleira têm um apoio em “tê”, com três pontos de apoio, sugerindo as esculturas de Jorge Vieira, onde este usava quase sempre este tipo de apoio em três pés. Numa outra versão de uma papeleira, ela apoia-se no solo usando a aresta do corpo (a parte superior do “tê”) e dois pés, dois pontos de apoio que remetem para os pés do touro do desenho e da escultura. No total são três pontos, como afirma Pedro Martins Pereira, “o Professor Daciano foi buscar mais uma vez referências ao Jorge Vieira, não utilizou os três pontos, mas utilizou o T, porque o T tem esta forma, é uma linha perpendicular, ou seja, nas extremidades temos os três pontos. Foi criativo, não fez uma cópia mas deixou-se influenciar, ou seja, existe por um lado cumplicidade com o autor, mas por outro lado existe a autoria do Professor Daciano.”⁴⁵

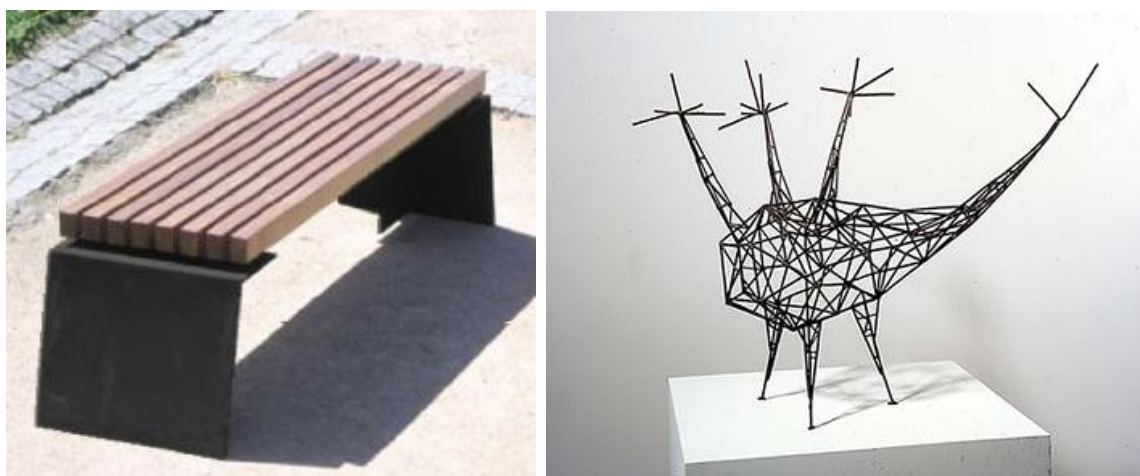


Figura 23 – Da esquerda para a direita: Banco de jardim da Linha Beja; Escultura de Jorge Vieira.

Outro paralelismo da linha Beja com a obra de Jorge Vieira, neste caso com uma escultura taurina, reside na papeleira de rua, devido à verticalidade do corpo bojudo da papeleira, que remete para o peito levantado do touro, consequência da influência das linhas imponentes dos desenhos e das esculturas dos touros levantados de Jorge Vieira. Uma destas esculturas de um touro levantado existe na Casa de Artes Jorge Vieira, em Beja, revelando o desenho austero do autor.

⁴⁵ Ver entrevista a Pedro Martins Pereira em anexo



Figura 24 – Da esquerda para a direita: Papeleira da Linha Beja; Escultura de Jorge Vieira sobre tema taurino.

Analisando o aspecto técnico, a referência a Jorge Vieira que podemos verificar em todos os componentes da linha, é a produção em aço corten. Trata-se de um material que Jorge Vieira utilizava frequentemente nas suas esculturas e que é um material que se caracteriza por conter na sua composição uma percentagem de cobre, permitindo que, em contacto com o oxigénio, o material crie um tipo de película que impede a oxidação da peça, conferindo ao material uma cor alaranjada como, acontece no mobiliário da linha Beja, e nas esculturas de Jorge Vieira. “ Jorge Vieira era um homem que tinha características particulares naquilo que fazia. Ele usava frequentemente dois materiais. Um era terracota, outro era o aço corten. O aço corten é um aço que tem na sua composição uma pequena percentagem de cobre.”⁴⁶

⁴⁶ Ver entrevista a Pedro Martins Pereira em anexo

Estas referências e “citações” a Jorge Viera têm ainda outra peculiaridade, que é o facto dos acabamentos da linha remeterem para os acabamentos rudes das esculturas de Jorge Viera, uma característica da linha que, segundo o Eng. Pedro Martins Pereira, até facilitou o processo de produção.

Podemos concluir assim, que na obra do Professor Daciano da Costa, a linha Beja é um caso que sofre influência directa de um artista, neste caso Jorge Vieira, e que este processo de interpretação, em que Daciano quis fazer referência à obra do escultor, foi denominado pelo próprio autor como ‘Design de Citação’.

Segundo Caso: Linha Metrópolis (1988)

Introdução:

A linha Metrópolis é uma colecção de mobiliário para escritório, produzida pela empresa Longra (1920-1993), em 1988, tendo o designer Carlos Costa como colaborador.

Em 1960, a Metalúrgica da Longra de Fernando Seixas, “recusando a prática corrente de cópia de modelos estrangeiros, oferece a Daciano da Costa, a primeira possibilidade objectiva de trabalhar como designer” (Tostões; Martins, 2000:65). Esta colaboração que havia de se prolongar por mais de trinta anos, proporcionou a Daciano da Costa trabalhar como designer industrial, projectando mobiliário de escritório. “O convite feito por Fernando Seixas a Daciano da Costa (...) para trabalhar na Longra, culminou, em 1962, na criação de um Gabinete de Estética Industrial na empresa, (...)”. (Santos, 2003: 50). A empresa adoptaria novos métodos de trabalho, reestruturando os sistemas comerciais através da produção de linhas de mobiliário em série, os quais eram concebidos metodicamente por Daciano, em colaboração com a parte produtiva da empresa.

Com este novo estímulo e esta nova metodologia de produção na Metalúrgica da Longra, nasceram linhas de mobiliário como a Prestígio (1962), Cortez (1962), TL (1964), a DFI (1971), Mitnova (1975), Logos (1986-1987), a Metrópolis (1988) e a Práxis (1990), todas elas da autoria de Daciano da Costa. Esta produção continuada e variada proporcionou à empresa adoptar uma estratégia baseada na acção do Design, revelando-se um caso de grande sucesso. Todas estas linhas tornaram-se uma referência no panorama do Design em Portugal.

Uma das linhas que mais se destaca é a linha Metrópolis, por ser uma linha diferente das outras, na medida em que tinha um conceito mais distinto e um público-alvo mais restrito, determinando uma acção projectual que, como afirma João Paulo Martins “(...) contrariam deliberadamente o conceito de ‘sistema’. Pelo contrário, propõem-se construir uma colecção de objectos.” (Martins, 2001: 274).



Figura 25 – Linha 'Prestígio' (1962)



Figura 26 - Linha 'TL' (1964)



Figura 27 – Linha 'Cortez' (1962)



Figura 28 - Linha 'DFT' (1971)



Figura 29 - Linha 'Mitnova' (1975)



Figura 30 - Linha 'Logos' (1986-1987)



Figura 31 - Linha 'Metrópolis' (1988)



Figura 32 - Linha Práxis (1990)

Desenvolvimento:

A linha Metrópolis foi desenhada para os gabinetes ou os escritórios de cargos de chefia, sendo constituída por uma secretária, uma mesa de reuniões, um armário de arquivo e um armário de gabinete.

A Metrópolis é considerada uma linha mais luxuosa, devido ao material usado na sua produção e aos seus acabamentos.

Os elementos estruturais são construídos em chapa metálica, e o resto do conjunto, como os tampos, eram folheados artesanalmente em raiz de nogueira, que embora seja um material dispendioso, confere à linha, para além dos seus acabamentos, um toque de luxo. A linha Metrópolis é constituída por quatro elementos, e as cores e as formas desta linha podem variar consoante os móveis.

Num período de pós - revolução, de adesão do país à União Europeia, de maior estímulo económico e em que começa a haver uma certa exuberância consumista, o objectivo da linha era, de certa forma, diferenciar os cargos de trabalho superiores dos chefes e directores, criando uma linha que estivesse à altura destes cargos. Uma linha que se distinguiu do mobiliário comum de escritórios, recorrendo aos melhores materiais e a uma aparência um pouco mais opulenta.

Outra característica típica desta época, em que se passava pelo auge do pós-modernismo, simbolizado pela inauguração do Centro Comercial das Amoreiras projectado pelo Arquitecto Tomás Taveira, era a capacidade de contar histórias através, por exemplo, da arquitectura. Como conta João Paulo Martins “o Pós-modernismo em Portugal, quase pode ser simbolizado pela inauguração das Amoreiras (...), os frontões, aquelas cores, aqueles materiais exuberantes, aquela retórica, aquela história que o arquitecto Tomás Taveira contava, de que são três torres, são dois cavaleiros e a sua dama, com grandes peças de xadrez, que estão sobre um pódio, um castelo. Bom, há essa capacidade de contar histórias à volta dos projectos”⁴⁷.

⁴⁷ Ver entrevista a João Paulo Martins, em anexo.



Figura 33 – Diferentes imagens do complexo comercial das Amoreiras, projectado por Tomás Taveira (1985).

Esta capacidade de saber contar uma história de outra maneira era também um pouco do conceito da linha Metrópolis, revelando afinal que os componentes da linha são os personagens que querem fazer parte do quotidiano das pessoas.

Paralelismos:

Na linha Metrópolis, pode dizer-se que os contrastes entre os materiais usados para combinar o conforto e produção industrial, “infringem tanto as regras do bom gosto para objectos de requinte, como o fundamentalismo moral e as normas de “bom desenho” do design racionalista.” (Martins, 2001: 274). Na medida que Daciano não teve em conta os padrões e as convenções correntes do mercado do mobiliário, “ao mesmo tempo quer distinguir-se daquilo que eram os móveis de estilo, das artes decorativas do passado, ou seja, elas estão cá ainda, estes tampos em raiz de nogueira que são trabalho artesanal muito minucioso e que remete justamente para o móvel de estilo de cópia da fundação Ricardo Espírito Santo, mas ao mesmo tempo quer ter esse rigor geométrico (...)”⁴⁸ preferindo outra estratégia: “Daciano da Costa envolve-se num exercício de puro jogo formal, a que não é indiferente a vaga pós-modernista que então se fazia sentir” (Martins, 2001: 275).

⁴⁸ Ver entrevista a João Paulo Martins em anexo.

Esta influência torna-se evidente nos esboços que Daciano desenhou para a Metrópolis, quando ele aplica nos desenhos os elementos geométricos como os rectângulos, os triângulos, e os meios – círculos, em planos horizontais e verticais, uma característica do Suprematismo Russo. Como refere Alfredo Saldanha, Daciano refere-se a este movimento usando algumas das cores características da vaga pós-modernista, provindas de movimentos como o Neoplasticismo “Redução do cromatismo às cores primárias (azul, amarelo e vermelho), suplementadas com as três “não cores” (branco, preto e cinzento).” (Saldanha, 1998: 106).

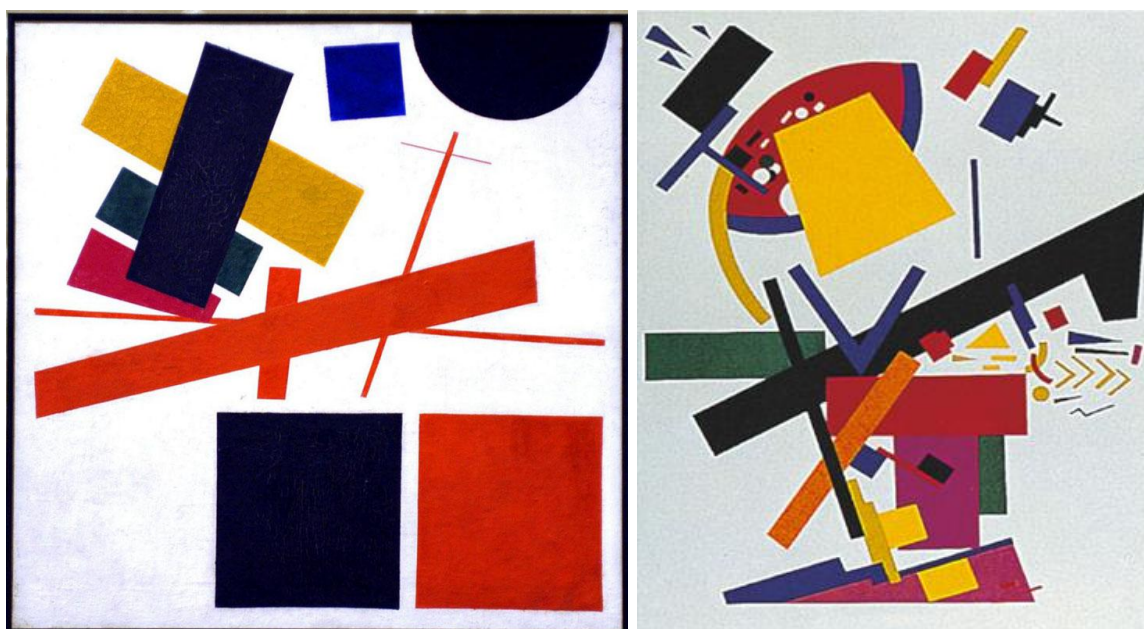


Figura 34 - Da esquerda para a direita: Kasimir Malevich, 'Non-objective composition' (1915); Kazimir Malevich, 'Suprematist Composition' (1915).

Os móveis desta linha são caracterizados, principalmente, pelas suas formas geométricas e elementares e pelas cores primárias (amarelo, azul, vermelho), sempre acompanhadas pelo preto envolvente.

Tudo isto dá origem a uma composição geométrica de volumes compostos por formas elementares, como o círculo, o rectângulo e o triângulo e a um jogo de cores vivas e de planos geométricos puros e ortogonais. Este jogo de elementos, remete para os movimentos do Abstraccionismo Geométrico como o

Construtivismo Russo e mais uma vez para o Neoplasticismo de Mondrian, (que originou o grupo De Stijl e determinou a obra de Gerrit Rietveld). Estes eram movimentos que influenciaram quer a estética da Bauhaus, quer personalidades como o arquitecto Aldo Rossi⁴⁹. “ (...) o Construtivismo ajudou a criar uma nova proposta para a comunicação visual, que ganharia a sua expressão final com os grupos De Stijl e Bauhaus.” (Hurlburt, 2006: 47)

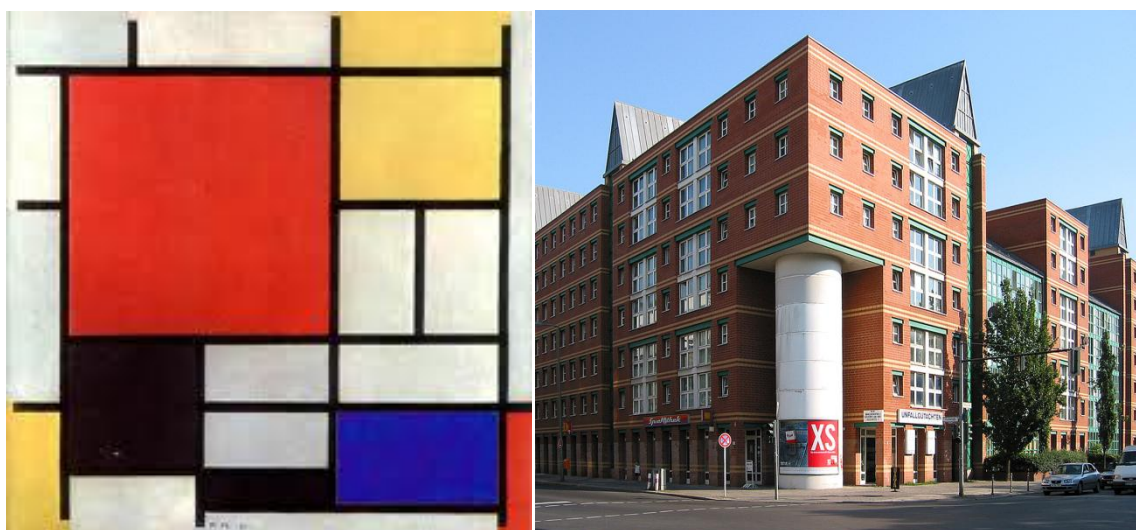


Figura 35 - Da esquerda para a direita: ‘Composition with red, yellow blue and black’ (1921) Piet Mondrian; unidade residencial em Berlim, Aldo Rossi.

Segundo afirma o Arq. João Paulo Martins, a linha Metrópolis tem um rigor geométrico devido aos rectângulos, triângulos e aos meios círculos. Estes elementos que compõem a linha, definem as lâminas que formam um ângulo de 90º (noventa graus), e os tampos das mesas que pousam perpendicularmente às lâminas, remetendo-nos quer para Gerrit Rietveld – o uso das cores primárias rodeadas – quer para a obra de Piet Mondrian e o Neoplasticismo, e consequentemente, para o “estilo” De Stijl: “Esse rigor geométrico do rectângulo e do meio círculo, e que é outra vez o Rietveld, a lâmina assim, a outra corta a noventa graus e o tampo que pousa, e depois, estas cores, que são as cores do

⁴⁹ “Aldo Rossi (Milão, 3 de Maio de 1931 — Milão, 4 de Setembro de 1997) foi um arquiteto e teórico italiano. Seu pai tinha uma fábrica de bicicletas, cuja marca era Rossi. Em 1959 licenciou-se em arquitetura pela Escola Politécnica de Milão. Era conhecido por usar formas puras: cubos, esferas, cones, etc.” http://pt.wikipedia.org/wiki/Aldo_Rossi acedido em 21 de Agosto de 2011

Rietveld e do Mondrian também, com cubos, triângulos, círculos, formas geométricas elementares; e isto remete por outro lado para os construtivistas, remete para o arquitecto Aldo Rossi”⁵⁰

Geometricamente, podemos também observar nesta linha o método utilizado pelo arquitecto Aldo Rossi⁵¹, nomeadamente, na redução dos objectos às formas primitivas. Esta linha acaba por ser uma composição de volumes constituídos por jogos de formas elementares que se cruzam e se intersectam.

Um exemplo que manifesta este princípio é um dos armários de gabinete, que começa com duas placas rectangulares pretas, colocadas a 90 ° (noventa graus) na vertical, e onde há um corte que é onde se encaixam quatro gavetas rectangulares amarelas. No topo, este móvel pode terminar de duas formas, uma delas em que o tampo sofre um corte que dá origem a um triângulo, e a outra, em que o tampo assume a forma de meio círculo, e assenta sobre as duas placas a 90 °(noventa graus).

Como já foi dito anteriormente, esta linha apela também aos móveis de estilo das artes decorativas, com os seus tampos em raiz de nogueira e todo o trabalho artesanal minucioso, o que lhe confere o estatuto de linha de luxo.

Há ainda outra razão pela qual podemos dizer que a linha Metrópolis é considerada mobiliário de requinte. Para além de ser destinada a gabinetes para cargos de chefia, como afirmámos anteriormente neste trabalho referindo-nos ao texto do Arq. João Paulo Martins, esta linha pode ser definida como uma “coleção de objectos” ou ainda uma verdadeira “família de “personagens”. O próprio Daciano complementa a nossa tese escrevendo que a “Metrópolis é um sistema de objectos comprometido com a pesquisa plástica e figurativa da época, procurando assumir a figura de personagem coloquial e estimulante dos ambientes de trabalho do homem. Homem, que é afinal o verdadeiro protagonista do espaço.” (Costa, 1998:26).

Daciano dizia que estes móveis eram uma família de personagens, quase como se lhes conferisse uma vida, objectos “capazes de constituir presenças

⁵⁰ Ver entrevista a João Paulo Martins em anexo.

⁵¹ Daciano da Costa foi influenciado pela obra deste arquitecto no projecto da cadeira “La Stupenda”.

conviviais”⁵², que iriam preencher o vazio de um espaço individual de trabalho, compondo um cenário de personagens dentro do gabinete. Estas personagens acabavam por fazer companhia ao utilizador, ao homem que era o protagonista do cenário “um sujeito que trabalhasse o dia todo, sentia-se acompanhado por estes personagens um bocado desconformes”⁵³.

Como afirma ainda João Paulo Martins, “estes volumes não são especialmente funcionais, são quase objectos mais decorativos, ornamentais do que funcionais”⁵⁴. Esta linha acaba por ter assim esta função especial quando Daciano da Costa decide humanizar os objectos, e isso, não lhe confere apenas o conceito de objectos de luxo, mas como também o conceito de colecção de objectos. Eles “combinam gravidade e humor com uma boa dose de irreverência” (Martins, 2001:274)

Desta forma, podemos concluir que, a linha Metrópolis, é uma linha de mobiliário luxuosa, que, para além de ter a sua quantidade de irreverência, sofre uma influência directa da vaga Pós-Modernista que se fez sentir em Portugal e no mundo. Uma influência indirecta de estilos e de grupos que se influenciaram mutuamente, como o Construtivismo, na redução às formas geométricas elementares, do Neoplasticismo nas cores puras e lisas, dos grupos De Stijl e da Bauhaus, que adoptaram estes princípios artísticos e os puseram em prática no Design, e ainda de personalidades como o arquitecto do grupo “De Stijl”, Gerrit Rietveld e o arquitecto pós – modernista, Aldo Rossi, representantes destes ideais.

⁵² Ver entrevista a João Paulo Martins em anexo.

⁵³ Ver entrevista a João Paulo Martins em anexo.

⁵⁴ Idem, Ibidem.

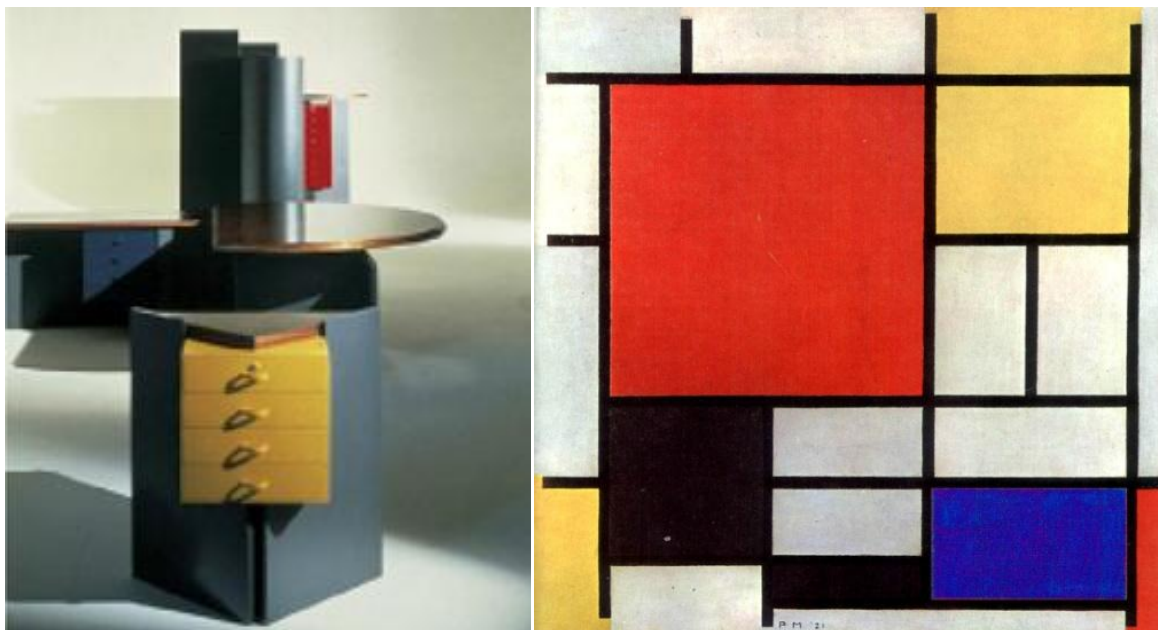


Figura 36 - Da esquerda para a direita: Linha Metrópolis (1988); 'Composition with red, yellow blue and black' (1921), Piet Mondrian.



Figura 37 - Da esquerda para a direita: Linha Metrópolis (1988); 'Particolare del Complesso di Fontivegge' (1982-1986), Aldo Rossi.



Figura 38 - Da esquerda para a direita: Esquissos para Linha Metrôpolis; Linha Metrôpolis (1988).

Terceiro Caso:
Biblioteca Nacional de Lisboa (tectos)

Introdução:

Neste terceiro caso, decidiu-se propor uma temática que não se refere a um objecto ou a uma linha do Professor Daciano, mas de analisar um âmbito projectual, aquele dos tectos. Faz-se aqui um apanhado de um projecto de arquitectura de interiores realizado por Daciano da Costa, em que se privilegia a análise da influência artística e plástica nos tectos que este projectou para a obra.

O motivo pelo qual serão tratados estes componentes, é o facto de que em cada um destes tectos existe um reflexo da identidade formal da obra a que pertencem, e uma forte presença de heranças construtivistas e bauhausianas. Mais além, eles são o expoente ou o culminar da estética formal e da combinação da técnica e da plasticidade do espaço em que estão inseridos, ou seja, a zona onde estes factores se encontram mais concentrados.

Importa sublinhar outros casos de projectos de arquitectura de interiores, em que os tectos também adquirem um carácter formal forte, como o caso do Casino do Estoril, e da Reitoria da Universidade de Lisboa.⁵⁵

O porquê destas influências existirem nestes tectos, deve-se certamente, à passagem de Daciano da Costa, pelas artes plásticas, à convivência de Daciano, durante a sua vida, com artistas plásticos, à sua formação com Frederico George, e também, à preocupação de Daciano com a componente formal dos seus projectos, enquanto artista, arquitecto, e designer.

“Há estes diversos níveis, em que há uma componente mais formal/estética ou formalista se quisermos, que quanto a mim, tem a ver bastante com essa passagem pelas artes plásticas, e pela percepção de que, um problema de arquitectura de

⁵⁵ No tecto da sala do Cineteatro do Casino Estoril, predominam as formas também geométricas, mas neste caso circulares, relativamente às pastilhas em gesso, reclinadas, apontando em vários sentidos. No caso do tecto da Aula Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa, prevalece também a composição geométrica, de elementos rectangulares inclinados que se interceptam, criando uma sensação de movimento.

interiores ou de design de interiores, ou de design simplesmente, nunca é apenas um problema construtivo ou técnico, mas é um problema integrado, onde a componente formal é muito importante”⁵⁶

Os tectos da Biblioteca Nacional de Lisboa fazem parte de um projecto de arquitectura de interiores, equipamento e mobiliário, encomendado pelo Ministério das Obras Públicas, que foi realizado entre 1965 e 1968, e teve como colaboradores o designer Eduardo Afonso Dias, o designer Carlos Costa e o decorador Gilberto Lopes.

Da análise efectuada neste trabalho de dissertação, destacam-se o tecto da sala de leitura geral, o tecto da sala de catálogo, o tecto do salão nobre, e o tecto do teatro – auditório.

Normalmente, quando Daciano tinha que realizar um projecto de arquitectura de interiores, os seus ambientes eram concebidos como conjuntos integrados de unidades colocadas sobre uma estrutura base arquitectónica, assumindo a categoria de revestimento, agrupamentos de superfícies distintas mas intimamente articuladas - tecto, paramentos, pavimento, equipamentos fixos, dispositivos de iluminação, mobiliário... “É a própria ideia de "sistema", essencial à prática do design industrial, que podemos encontrar em todas as escalas.”⁵⁷

Os projectos destes espaços contêm uma hierarquização destes “objectos”, fazendo destacar alguns elementos para os tornar protagonistas da caracterização dos ambientes. É o caso destes tectos, concebidos como composições de grande escala, formalmente complexas.

⁵⁶ Ver entrevista a João Paulo Martins em anexo.

⁵⁷ http://www.iade.pt/designist/pdfs/001_06.pdf acedido em 12 de Junho.

Desenvolvimento:

Na Biblioteca Nacional de Lisboa, os principais espaços destinados ao público, foram tratados por Daciano da Costa num diálogo claro com os grandes elementos estruturais que os caracterizavam, num exercício de coerência formal.

Os tectos dominam nesta obra. São quatro tectos principais: o tecto da sala de leitura, o da sala de catálogo, o tecto do salão nobre e o do teatro - auditório.

Tecto do salão nobre:

O salão nobre é caracterizado pelo tecto em gesso, constituído por dois tipos de blocos rectangulares suspensos, com diferentes dimensões, que suportam a iluminação indirecta criando um jogo de luz e sombra, colocados perpendicularmente uns a seguir aos outros, em sequências delimitadas por vigas de gesso contínuas, que fecham a composição.



Figura 39 - Pormenor do tecto do salão nobre

Tecto da sala de leitura:

O tecto da sala de leitura é essencialmente constituído por uma composição de elementos de madeira, contendo umas de vigas madeira, que são uma réplica das verdadeiras estruturas de betão, que estão normalmente ocultas, mas que aqui se encontram intencionalmente visíveis, suspensas do tecto. Aqui existe um jogo, de grupos de duas lâminas de madeira paralelas, que se cruzam perpendicularmente em ângulos de 90 °, dando continuidade e coerência ao resto do projecto da sala. “No paradoxo da sua construção, suspensas, de extremidades interrompidas no vazio e sem apoio visível, encenam um efeito de imponderabilidade com intenção barroquizante” (Martins, 2001: 120)

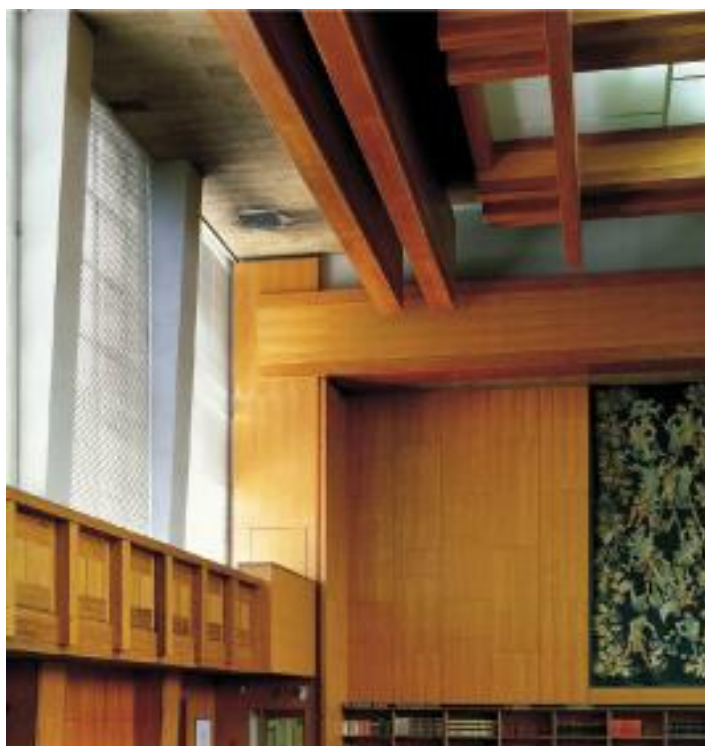


Figura 40 - Pormenor do tecto da sala de leitura

Tecto da sala de catálogo:

Na sala de catálogo, o tecto é caracterizado por uma espécie de tabuleiros rectangulares de madeira, que pendem do tecto, suspensos por cabos, repetindo um padrão perpendicular, quando estes se cruzam com as vigas de madeira que os sobrepõem, e com as colunas verticais da sala, criando uma composição de perpendicularidade entre três direcções. “Os ritmos definidos pela repetição de formas elementares denunciam nos cruzamentos entre as colunas cilíndricas de pedra e os “tabuleiros” iluminantes da sala de catálogo.” (Martins, 2001: 120). Os tabuleiros de madeira integram a componente da iluminação, que se trata de focos de luz de formas geométricas rectangulares, num padrão de dois focos paralelos horizontais e dois focos paralelos verticais repetidamente, criando mais uma vez um jogo de perpendicularidade, que é coerente com espaço em que se integra.



Figura 41 - Pormenor do tecto da sala de catálogo

Tecto da sala do teatro:

Na sala do teatro – auditório existe uma coerência formal que tem a ver com o tema plástico geral do projecto, que seria, integrar os elementos técnicos nas composições rítmicas e geométricas desenhadas para o tecto.

Este tecto encontra-se repleto de lâminas e painéis de madeira suspensos com diferentes inclinações, remetendo para uma composição geométrica de planos ortogonais que se cruzam: “No auditório, espaço unificado com uma plateia de grande pendente, o tecto constitui de novo, o elemento preponderante, resolvendo iluminação e acústica numa composição rítmica vibrante de painéis suspensos em madeira.” (Martins, 2001: 121)



Figura 42 - Pormenor do tecto da sala de teatro

Esta análise comparativa leva-nos a concluir que todos estes tectos, podem ser considerados como de suporte às funções latentes de dispositivos de iluminação e de condicionamento acústico, mas integram estas propriedades com naturalidade, “sem as deixar sobrepor-se a uma intenção clara de desenho.” (Martins, 2001: 120).

Paralelismos:

Pode-se concluir destas observações, que, os tectos analisados partilham aspectos e características, e têm em comum funcionalidades e elementos formais. Feita uma análise geral dos tectos verificados, podemos observar que todos os projectos das diversas salas tinham uma linguagem formal e coerente, tornando-a comum a todos.

Todos os tectos funcionavam como sistemas que integravam os elementos técnicos, como o acondicionamento acústico, os aparelhos de ar condicionado, e a iluminação. Também em todos os tectos, estes elementos eram integrados de forma discreta, quase oculta, mas funcional, sobressaindo a plasticidade dos tectos, as suas composições geometrizantes, e a sua estética elementarista.

Para exemplificar esta observação, João Paulo Martins disse sobre os tabuleiros em madeira do tecto da sala de catálogo da Biblioteca Nacional: “o desenho dessa peça era uma coisa extraordinária porque tem uma estrutura metálica que fica oculta lá dentro, bastante desenvolvida, forte, complexa, cheia de parafusos e vigas, ou seja, cá está o tal ecletismo de ser capaz de resolver tecnicamente este problema, e ao mesmo tempo esteticamente, e ao mesmo tempo ainda integra-lo numa composição geral não é? (...) tem a ver com todo o tema formal do projecto.”⁵⁸

Também segundo João Paulo Martins, estes problemas formais, de como integrar estes componentes nos tectos, e que forma atribuir aos tectos depois de os elementos técnicos estarem integrados, eram assim solucionados devido à formação artística de Daciano da Costa: “Ora, isto era um grande problema, mais

⁵⁸ Ver entrevista a João Paulo Martins em anexo.

do que um problema estético era um problema formal, e cá está, era o olhar do artista plástico, ou seja, não seria um engenheiro a estar preocupado com uma coisa destas, é alguém das artes plásticas e das artes plásticas do seu tempo, tem a ver com a Arte Pop⁵⁹ e o Abstraccionismo Geométrico que estavam muito presentes nesses anos 60.⁶⁰”

A principal característica que todos os tectos têm em comum, é o seu carácter geométrico e abstracto, em que sobressaem os elementos rectangulares, sempre suspensos, as vigas que se cruzam em planos perpendiculares sem se tocarem, relacionando-se com a temática formal do espaço em que estão inseridos.

Em todos os casos, Daciano da Costa criou jogos rítmicos de formas geométricas, caracterizados pelo elementarismo geométrico, pela tridimensionalidade, o que nos remete para a influência de movimentos oriundos do âmbito das artes plásticas, como o apontamento do Construtivismo e Suprematismo, nas formas geométricas elementares, como afirma Martins, presentes nos tectos da Biblioteca Nacional: “ (...) estas vigas do tecto que se cruzam sem se tocarem, umas sobre as outras, enfim, há aqui um jogo de tridimensionalidade muito evidente e muito recorrente, é esse principio entre elementarismo, Construtivismo, (...)”.⁶¹

Do Neoplasticismo de Mondrian identificamos as intercepções e cruzamentos laminares a noventa graus, como reflecte Martins sobre o tecto da sala de leitura geral da Biblioteca Nacional de Lisboa: “E aqui, neste tecto por exemplo eu contava que tinha descoberto muito recentemente a obra do Gerrit Rietveld e do Neoplasticismo, toda essa série de coisas que surgem nessa época, por volta de 1923, a casa Schroeder, justamente essa ideia do nó cartesiano, das três direcções do espaço que se intersectam, e que se prolongam” ⁶².

⁵⁹ Refere-se ao caso do tecto do Casino Estoril.

⁶⁰ Ver entrevista a João Paulo Martins em anexo.

⁶¹ Ver entrevista a João Paulo Martins em anexo.

⁶² Idem, ibidem.



Figura 43 – Diferentes imagens da 'Casa Schroeder' (1924), da autoria de Gerrit Rietveld



Figura 44 – Diferentes imagens dos tectos da Biblioteca Nacional de Lisboa

Também a referência de De Stijl pode estar presente nas formas abstractas geométricas, devido aos seus princípios: “Aquela revista (De Stijl), (...) que utilizou como meios de representação, formas rigorosamente abstractas e geométricas: uma rede ortogonal de linhas que, no seu encontro, determinam quadrados e rectângulos.” (Saldanha, 1998: 106), e ainda a referência da Bauhaus, uma vez que usava toda esta estética construtivista e neoplasticista. Assim como refere João Paulo Martins acerca da influência da Bauhaus explicitada nos tectos da Biblioteca Nacional de Lisboa, “é claro que a Bauhaus produz um estilo, mas antes disso produz uma série de princípios que nos ajudam a olhar para o mundo com essa geometria elementar, o círculo, o quadrado, o triângulo, isso vai sempre aparecendo na obra dele, não só nos tectos.”⁶³

⁶³ Ver entrevista a João Paulo Martins em anexo.



Figura 45 - Da esquerda para a direita: ‘De Stijl House’ Theo Van Doesburg; Pormenor do tecto da sala de teatro da Biblioteca Nacional de Lisboa.

Foram ainda referenciadas nestes tectos, as influências de Mackintosh e de Gerrit Rietveld, e também de Piranesi: “A ortogonalidade de Mackintosh e, sobretudo, o nó cartesiano de Guerrit Rietveld, que aqui têm a sua primeira incursão no universo de Daciano da Costa, estavam destinados a tornar-se recorrências. Os ritmos definidos pela repetição de formas elementares denunciam uma raiz clássica e alcançam a complexidade de uma visão de Piranesi⁶⁴”. (Martins, 2001: 120).

Podemos com isto concluir, que estes tectos projectados por Daciano da Costa, contêm certamente uma forte plasticidade geométrica e uma evidente estética formal, possivelmente proveniente, de uma influência indirecta, dos movimentos e estilos como o Construtivismo, o Suprematismo e o Neoplasticismo, de grupos influenciados por estes estilos, como “De Stijl”, e Bauhaus, e artistas e arquitectos, pertencentes a estes grupos, como Gerrit Rietveld, e Mackintosh.

⁶⁴“Giovanni Battista Piranesi (Veneza, 4 de Outubro de 1720 — Roma, Novembro de 1778) foi um famoso gravurista e arquitecto italiano, porém também célebre pela sua vertente mais humanística. Foi igualmente um brilhante desenhador, um digno teorista e fisiocrata, um excelso engenheiro hidráulico e um arqueólogo de renome.” Cit in, http://pt.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Piranesi acedido em 27 de Outubro de 2011

Conclusão

Concluimos que a influência da Arte na estética do Design existe e é uma problemática que merece toda a atenção dos investigadores, pois a temática é merecedora de estudos mais profundos.

Comprovamos esta influência na análise aos três casos internacionais da ‘Lachaise’, da ‘Proust’, e do caso mais recente, ‘Toothbrush’, onde verificamos que a *longue chaise* teve influências da escultura ‘Floating Figure’, a poltrona teve influências da obra pontilhista ‘The Pink Cloud’, e que a escova de dentes de Starck teve influências, também de uma escultura do período futurista, ‘Bird in Space’.

Inferimos desta análise que todos os casos internacionais sofreram uma influência directa e assumida de obras de arte, e que esta influência é apresentada através da estética formal de cada um dos objectos de estudo.

Também somos de opinião que, depois de uma análise ao contexto artístico e cultural de Portugal no século XX, e através da análise dos três estudos de caso das obras do Professor Daciano da Costa, existem em cada um dos casos apresentados, influências da Arte, identificadas através da presença de elementos formais, cuja estética nos remete para determinados estilos e movimentos da História da Arte, e de referências a autores de Arte, como é o caso da Linha Beja.

Apurámos que, existe uma forte influência artística na linha Beja, provinda da obra do escultor Jorge Vieira, num processo que o próprio Daciano da Costa intitula de “design de citação”, onde o autor da linha faz uma referência à obra do escultor, usando elementos estruturais, formais, e técnicos, usados pelo escultor, que remetem para elementos da sua obra, como o material, os pontos de apoio, e o aspecto formal.

Ainda inferimos que existe na Linha Metrópolis a influência indirecta da arte, na medida em que, a linha foi projectada numa época em que se fazia sentir em Portugal uma onda pós-modernista, vinda do resto da Europa, o que originou no desenho da linha, a presença de traços geométricos e a presença das formas elementares geométricas, que remetem para o construtivismo e para o

suprematismo, bem como as cores usadas, que são as cores primárias do neoplasticismo e de Piet Mondrian, adoptadas por Gerrit Rietveld.

Todos estes elementos e estética formal provindos das artes e destes movimentos, foram adoptados por escolas ou grupos pioneiros do design, como o grupo De Stijl e a Bauhaus, grupos estes, que através dos ensinamentos de Frederico George, foram passados para Daciano da Costa, e por ele adoptados, como afirma João Paulo Martins nas suas reflexões de grande utilidade, que nos permitiram chegar a estas conclusões, referindo-se no livro Daciano da Costa Designer, às heranças; “Com o magistério de Frederico George, Daciano terá adquirido esta estética elementarista geométrica, herdeira das vanguardas históricas – neoplasticismo, construtivismo e suprematismo- sintetizadas e divulgadas pelos pedagogos da Bauhaus” (Martins, 2001: 84)

Podemos também apontar para a existência de uma influência destas ‘heranças’ artísticas na obra de Daciano, através do terceiro caso de estudo, do tecto da Biblioteca Nacional de Lisboa, quando se denotam presentes no seu projecto, elementos que remetem outra vez para esta estética construtivista e bauhausiana, aquando às composições geométricas e jogos formais realizados com os elementos que constituem os tectos, como vigas de madeira, ou as placas rectangulares de gesso, os cruzamentos e as perpendicularidades que existem entre os elementos estruturais, a presença dos ângulos de noventa graus, que remetem para o nó cartesiano usado por Rietveld e os planos cruzados, que remetem para a ‘Casa Schoeder’.

Assim e fazendo esta retrospectiva da obra do Professor Daciano, concluímos que, para além do que foi apurado, é provável que estes estilos e movimentos da arte o tenham inspirado, influenciado, directa e indirectamente, ou que simplesmente, seja um hábito trazido da sua formação e convívio nas Belas-Artes, ou dos seus companheiros artistas, ou ainda que inconscientemente, esta estética ‘elementarista geométrica, herdeira das vanguardas históricas’, herdada de Frederico George lhe tenha escapado pelas mãos no momento em que traçou alguns dos seus projectos, do seu mobiliário, dos seus tectos... Mas, depois deste estudo, podemos afirmar, que sim, elas existem.

Não só estes casos que foram analisados, mas também noutros de Daciano da Costa, existe outro mar de hipóteses a explorar, e de influências e referências a identificar.

Cabe-nos a nós, termos a curiosidade e a vontade de explorar esta relação entre as Artes e o Design, um assunto de discussão sem fim. E a obra de Daciano da Costa foi um excelente exemplo para começar esta exploração, como já foi dito, cheia de hipóteses e referências, muitas ainda por identificar.

Seria melhor, se ele cá estivesse, para nos poder responder a todas as perguntas.

Bibliografia

ANTONELLI, Paola (2003) *Objects of design from The Museum of Modern Art*. London: Thames and Hudson.

AA.VV. (Coordenação de SOUTO, Maria Helena) (2000) *O Tempo do Design, Anuário 2000*. Lisboa: Centro Português do Design.

AA.VV. (Coordenação de MARTINS, João Paulo) (2001) *Daciano da Costa, Designer*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

BARROS; Lilian Ried Miller (2006) *Cor no processo criativo, (A). Um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Editora Snac São Paulo.

BURDEK, Bernhard E. (2006) *História, Teoria e Prática do Design de Produtos*. São Paulo: Editora Edgardo Blücher Ltda.

BROWN, Stephen; DOHERTY, Anne Marie; CLARKE, Bill (1998) *Romancing the Market*. Great Britain: Routledge

CARMEL-ARTHUR, Judith (2001) *Bauhaus*. São Paulo: Cosac Naify Edições.

COIMBRA, Prudência Maria (1999) *Jorge Vieira Ofício: Escultor Volume I (Dissertação de Mestrado)*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto

DA COSTA, Daciano (1998) *Design e Mal-estar*. Lisboa: Centro Português de Design.

BARREIROS DUARTE, Rui; DA COSTA, Daciano (2001) "Os Territórios do Design" in *Revista "Arquitectura e Vida"*, Nº20, Outubro de 2001, Lisboa: Bertrand, p.p. 60-65.

DORFLES, Gillo (2004) *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al neo-oggettuale*. Milano: Feltrinelli.

DE FUSCO, Renato (2010) *Il Gusto Come Convenzione Storica In Arte, Architettura e Design*. Firenze: Alinea Editrice.

CIAGÁ, Leyla Graziella (2011) *Alessandro Mendini Il Maestri del Design*. Milano: IL SOLE24ORE-Cultura.

MUNARI, Bruno (1993) *A Arte como Ofício*. Lisboa: Editorial Presença.

MUNARI, Bruno (2004) *Artista e Designer*. Lisboa: Edições 70.

FRANÇA, José Augusto, (1990) *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand Editora.

HURLBURT, Allen (2006) *Layout - O Design da Página Impressa*. São Paulo: Editorial Nobel.

KIRKHAM, Pat (2001) *Charles and Ray Eames: Designers Of The Twentieth Century*, Massachusetts: MIT Press.

LACORAZZA, Gianni (2005) *Meccanima*. Potenza: Consiglio Regionale della Basilicata.

LODDER, Christina (1983) *Russian Constructivism*. London: Yale University Press.

MARQUES, A.H. de Oliveira (1991) *Nova História de Portugal, direcção de SERRÃO, Joel e MARQUES, A.H. de Oliveira, Vol. XI, Portugal da Monarquia para a República*. Lisboa: Editorial Presença.

MOLOTCH, Harvey (2005) *Where stuff comes from: how toasters, toilets, cars, computers, and many other things come to be as they are*. Great Britain: Routledge.

MORAES, Dijon (2008) *Limites do Design*. São Paulo: Studio Nobel.

MOURA, Carlos (1983) “A Arte em Portugal” in SARAIVA, José Hermano (Dir.) História de Portugal 1640 – Actualidade. Lisboa: Selecções do Readers Digest. P.p. 703-725.

SANTOS, Rui Afonso (2003) “A Cadeira Contemporânea em Portugal” in NEVES, José Manuel (Coord.) Cadeiras Portuguesas Contemporâneas. Porto: ASA Editores. P.p. 5 -133.

SANTOS, Rui Afonso (1995) “O Design e a Decoração em Portugal, 1900 – 1994” in PEREIRA, Paulo, (Coord.) História da Arte Portuguesa, Lisboa: Temas e Debates. P.p. 347 – 503.

OLIVEIRA, Alfredo Saldanha (1998) – Cadernos de História da Arte. Braga: Carlos Amarante.

RICKEY, George (2002) Construtivismo: Origens e Evolução. São Paulo: Cosac Naify Edições.

ROSAS, Fernando (1992) Nova História de Portugal, direcção de SERRÃO, Joel e MARQUES, A.H. de Oliveira, Vol. XII, Portugal e o Estado Novo (1930-1960). Lisboa: Editorial Presença

SAMARA, Timothy; BOTTMANN, Denise (2008) GRID - Construção e Desconstrução. São Paulo: Cosac Naify Edições.

VEGESACK, Alexander Von; LAMAROVÁ, Milena (1992) Czech cubism: Architecture, Furniture, and Decorative Arts, 1910-1925. New York: Princeton Architectural Press.

VIEIRA, Ana Filipa (2009) Aprendendo a ser um docente diferente para cada disciplina e cada aluno. (Relatório de Mestrado e Ensino de Artes Visuais). Porto: Universidade do Porto.

Weiß, Susanne (2010) Kunst + Technik= Design? Materialien und Motive der Luftfahrt in der Moderne. Köln: Böhlau Verlag Köln Weimar.

DZIERSK, Mark (2000) The rebirth of Design in Time Magazine nº 20 - 2000. New York: Time Inc. sn.

Anexos

Entrevista a Arquitecto João Paulo Martins

22 De Junho de 2011, Atelier de Arquitectura (Lisboa).

Ana Cruz: Como sabe, estou a fazer uma dissertação sobre a influência da Arte na obra do Professor Daciano da Costa. O que pensa que se pode observar sobre esta temática?

João Paulo Martins: A partir daquilo que eu sabia ser o seu objecto de estudo, aquilo de que me fui lembrando e pensando que seria interessante, tem a ver com algumas coisas que se dizem aí no livro (Daciano da Costa Designer), com o percurso do próprio Daciano e com aquilo que ele ia contando que eram as suas abordagens sobre o modo de encarar essa relação, e também aquilo que eu próprio fui interpretando e fui debatendo com ele, à medida que se ia fazendo essa exposição e o catálogo.

Como se sabe, ele teve formação na Escola de Belas-Artes, em pintura. Foi um curso bastante interrompido, bastante longo (enfim, teve uma carreira curta enquanto pintor, mas longa enquanto aluno). Nas notas biográficas no catálogo da exposição, percebe-se que ele é aluno na Escola de Belas-Artes em 1950, e só vai terminar em 1961. Ou seja, teve onze anos de curso. E pelo meio começou a trabalhar no atelier do Frederico George (que também era pintor de formação base, mas foi depois arquitecto, e que fazia coisas que às vezes eram mais relacionadas com a arquitectura, outras vezes mais próximas daquilo a que nós hoje chamamos design), começou a dar aulas em 1953 na Escola de Artes Decorativas António Arroio... Em 1955 fica com uma outra disciplina, continua a trabalhar com o Frederico George, faz viagens, faz trabalho em projecto, e o curso vai-se arrastando. Finalmente termina em 1961 o curso de pintura, quando já está a trabalhar com um atelier próprio e autónomo de projecto. A partir de 1961 já está a trabalhar no projecto Aula Magna da Reitoria da Universidade de Lisboa. Quando termina o curso, recebe prémios de excelente classificação e de carreira promissora, com essa perspectiva de poder vir a ser um pintor de valor reconhecido.

De facto, ele era um virtuoso do desenho, tinha uma enorme facilidade em desenhar. Mesmo antes de entrar para a Escola de Belas-Artes tinha algumas participações em sítios diversos e colaborações com gente mais velha. Tinha muita facilidade no desenho e parecia ter uma carreira promissora na pintura e nas artes plásticas em geral. Mas rapidamente, ainda jovem aluno das Belas-Artes, envereda por essa outra via que é a do projecto e do design, por influência do Frederico George, que tinha sido já seu professor. Julgo que sou eu que digo, no meu texto do catálogo, como era o panorama das artes plásticas em Portugal nessa altura. Por um lado, havia os neo-realistas; por outro lado, havia os surrealistas. Havia esse debate nas artes, não oficiais, digamos assim, por parte daqueles que pretendiam uma certa intervenção na sociedade; uns e outros procuravam um modo específico de ter essa tal intervenção social.

Os neo-realistas procuravam fazer a denúncia das condições de vida difíceis dos operários, dos trabalhadores agrícolas, e portanto faziam uma pintura de um certo realismo, que retratava essas condições difíceis, o sofrimento, e ao mesmo tempo os valores dessa gente do povo, sofrida, marcada pelo esforço, pelo tempo e pelo trabalho. Era uma abordagem alternativa à da pintura oficial, que podia retratar uns pescadores, uns agricultores e umas ceifeiras, mas com ar radioso. Essa era a pintura oficial do bom povo português. Os neo-realistas mostravam o lado sofrido do povo. A par disto havia o grupo dos surrealistas, que às vezes eram os mesmos sujeitos que

pintavam de uma maneira e de outra. Mas enfim, genericamente, havia estes grupos que debatiam em tertúlias, que se confrontavam. A abordagem dos surrealistas propunha uma visão poética do mundo. Completamente liberta de ordens impostas, da escravidão das regras, meio delirante até, se fosse caso disso. E, portanto, confrontavam-se os surrealistas com o facto de os neo-realistas estarem muito presos a determinadas convenções, e de levarem essa sua militância e a denúncia de uma maneira muito panfletária, política, e muito superficial até. E os neo-realistas acusariam os surrealistas de viverem nesse mundo de sonho, do devaneio e do onírico, fora da realidade concreta. Entre uns e outros, iam fazendo pintura para expor nos salões, e mantinham-se como uns sujeitos mais ou menos elitistas, umas figuras de excepção na sociedade. E questionavam outros, que influência é que toda esta gente teria na vida das pessoas. É aí que surge o design como a grande oportunidade. As artes plásticas deixam de parecer uma via importante e interessante para ter influência na vida das pessoas. O design sim, que é o projecto dos objectos que as pessoas utilizam efectivamente na sua vida quotidiana, dos espaços, da arquitectura, dos móveis, dos artefactos utilizados no dia-a-dia. Aí sim, podia aparentemente ter-se uma intervenção efectiva, por um lado, na vida daqueles que os usam, para melhorar as condições de vida das pessoas, dar acesso a objectos esteticamente mais interessantes, melhor desenhados, mais confortáveis, mais apetecíveis, mais belos. E, por outro lado, para dar trabalho a quem estava nas fábricas: esses precisavam de ter matéria para produzir, objectos que assegurassem a produção daquelas fábricas e que permitissem desenvolver a indústria.

É, portanto, com esta perspectiva que o Daciano, deliberadamente, abandona as artes plásticas para se dedicar ao projecto. Sem que isto signifique perder a sua formação como pintor e a sua sensibilidade de pintor, que ele foi aprofundando à medida que ia avançando, quer no ensino, quer no projecto, e ia conciliando estas duas ou três vertentes. Era aluno, continuava a fazer o seu curso; era professor, já com essa perspectiva de abandonar as artes plásticas e as artes decorativas (tal como elas tinham sido entendidas até essa altura), para adoptar uma perspectiva do projecto, do design; e ao mesmo tempo ia fazendo o próprio projecto, em resposta às encomendas que lhe iam chegando, com os seus colaboradores, que muitos deles também eram artistas plásticos; o Jorge Viera, escultor, chegou a trabalhar no atelier do professor Daciano, tal como o Rogério Ribeiro, nos primeiros tempos. O Luís Ralha e o Rogério Ribeiro são de facto gente que vem das artes plásticas, tal como a Cristina Reis que também tem formação em pintura ou o Tomás de Figueiredo. Embora todos eles, de uma maneira ou de outra e uns mais que outros, vão fazendo esse caminho de afastamento das artes plásticas para se dedicarem a outras coisas. Alguns não. O Sá Nogueira, por exemplo, é pintor e será pintor o resto da vida, trabalhando embora com arquitectos e em projectos de arquitectura, desenhando tapeçarias, murais, serigrafias, enfim, grande parte da sua carreira há-de ser feita assim. Tal como o Fernando Conduto, que era um grande amigo do Daciano também.

O Sena da Silva era outro amigo, arquitecto de formação, que fazia fotografia, que escrevia, que fazia a defesa militante do design, e fazia ele próprio design industrial. Mas há vários níveis nesses nomes citados, uns eram colaboradores no atelier, outros eram amigos das tertúlias, outros eram colegas de geração que tiveram alguma influência. E também pode encontrar essa listagem de nomes nas notas biográficas do livro, onde tentou indicar-se, em cada momento, quem eram as pessoas conhecidas, quais os que foram mais influentes a determinada altura. Aquilo que parece ser fundamental nessa passagem das artes plásticas para o projecto, foi abandonar-se a ideia de que o artista era um sujeito que tem momentos de inspiração, que fica à espera de ser iluminado. E que, de repente, faz a sua obra. Essa ideia romântica de que os artistas são uns tipos dotados de um talento qualquer inato - que nasce com eles e já está - e que depois fazem umas coisas quando têm inspiração, que os outros não percebem bem o que é, mas também não faz mal...

O método do projecto há-de ser radicalmente diferente disso: é a racionalização, a sistematização, o reconhecimento de um problema e a procura de soluções.

E, dizia o Daciano, é uma profissão, é um ofício, é ir todos os dias para o emprego como outra pessoa qualquer, porque temos problemas para resolver e temos que saber dar-lhes respostas.

E portanto, o Daciano, ao fazer essa passagem, vai buscar justamente uma referência muito forte à arquitectura e aos seus colegas de geração que são desse campo profissional e de actividade, e à metodologia da arquitectura, para encarar o projecto como sendo essa actividade de alguém que pensa em objectos, em edifícios, em cidades, reunindo todos os dados do problema, rodeando-se dos técnicos indispensáveis para dar solução integrada a esses problemas, e produzindo documentos de comunicação a uma obra que alguém há-de ser capaz de produzir. Ao contrário da ideia tradicional do artista plástico, do pintor ou do escultor, que está à frente da sua tela, da qual ele próprio é o produtor, e é ele que decide qual é a forma final do objecto. O designer - o arquitecto - tem uma equipa; desenvolve, em equipa, soluções que depois se fixam em documentos, escritos ou desenhados, etc., que passam a outros para depois eles a produzirem. A indústria, ou a indústria da construção entram nessa fase. É a percepção de que se é um elo numa cadeia produtiva e de que se entra no mercado. Embora as artes plásticas também tenham o seu mercado, mas isso é outra história, são circuitos diferentes e distintos.

E chegado aqui, aparentemente, há uma dissociação que se podia dizer que é completa. Ou seja, abandona as artes plásticas e envereda pelo design. Mas a sua pergunta é: “e o que é que há de influência das artes plásticas no design que ele vai fazer?” Muito cedo Daciano teve este primeiro período de prática do projecto e de aprendizagem, exactamente com o Frederico George, não é? Depois vai ter o seu atelier próprio, com uma primeira grande encomenda que é da Reitoria, com a Aula Magna, (os gabinetes e a sala do reitor), aqui na Universidade de Lisboa. Ao mesmo tempo começa a trabalhar com a Metalúrgica da Longra e começa a produzir objectos numa indústria, mobiliário para escritório.

Ora bem, o que eu entendo é que há uma grande síntese, um grande entrosamento entre essas experiências diversas, entre a experiência de artista plástico, entre a experiência de projecto num atelier que era também um atelier de arquitectura, e a experiência com o projecto para a indústria. Perceber como é que funciona uma metalúrgica, como é uma produção em série, perceber como é contar com uns operários que são especializados e muito hábeis naquilo que fazem, mas também, contar com o papel das máquinas e com essas capacidades da produção mecânica.

A.C: O processo da materialização do projecto que ele tinha que perceber como funcionava...

J.P.M: Exactamente, e perceber que na indústria do mobiliário de madeira é uma coisa, na indústria metalúrgica é outra, no artesanato é outra ainda... construção civil e arquitectura é uma outra coisa... mas sem descurar sempre esse tal outro “pé” que vem das artes plásticas. E, como digo, eu acho que há grande síntese, uma grande mistura que é muito íntima. E às vezes não sabemos dizer “ah, isto é da experiência da indústria”, ou “ah, isto é da experiência do atelier do Frederico George”, ou seja, é difícil diferenciar...

A.C: Por exemplo, na linha Beja é fácil dizer.

J.P.M: A linha Beja é das últimas coisas que ele faz, 50 anos depois, mas lá chegaremos...

A mim o que me parece é que, primeiro que tudo, logo nesta última coisa que ele faz no atelier do Frederico George, que é a Exposição Henriquina (vendo no livro, referindo-se às imagens do livro) isso é notório. Isto são os guaches que o próprio Daciano faz para ilustrar o projecto: ele pintava a guache aquilo que hoje se faz com os *renders* e com os “3D”. Antes faziam-se à mão, com umas perspectivas meio reinventadas e com este sentido de pintura. É uma representação para

comunicação a um encomendador, onde ele explica que “um ambiente vai ser assim, e vamos ter estas luzes, estes tectos, esta geometria”.

E aqui, na Reitoria, faz o mesmo, o equivalente em carvão; são uns papéis vegetais desenhados a carvão. Aqui, se quisermos, há uma primeira marca dessa passagem. Ou aqui, uma coisa espantosa que são estas páginas de projecto dos figurinos para o teatro Villaret, que são uns desenhos excepcionais. São uns cartões que, têm, para além daquilo que está desenhado, meia dúzia de pinceladas assim, também uns pedacinhos de tecido com as cores correspondentes e as texturas... Eu não conheço outros figurinos de teatro, na história do teatro português, com este virtuosismo do desenho, com esta capacidade expressiva de, com meia dúzia de traços, mostrar as suas ideias de projecto.

A.C: Ele também desenhou selos.

J.P.M: Sim, mais tarde também, nos anos 70.

Mas, portanto, há aqui uma primeira influência da sua formação como artista plástico que tem a ver com isto, com esta capacidade de comunicar o projecto, de “fazer os *renders* à mão”, e de fazer algo equivalente nos desenhos técnicos.

Por exemplo, este desenho técnico, que é um alçado de uma parede, daquela parede ali do fundo, ou estes desenhos, as vistas dos móveis e a perspectiva, com esta capacidade de tornar expressivos os relevos, as texturas, os claros/escuros, o veio da madeira, enfim...

Bom, o que eu acho é que isso também revela é uma atenção privilegiada a esses aspectos, justamente. Ou seja, se a sua formação fosse apenas de designer industrial, ou de arquitecto, eventualmente, estes desenhos não iam estar aqui, ou se calhar não iam ser assim, e a atenção dispensada às texturas, às cores e aos materiais, eventualmente, não ia ser a mesma.

Portanto, quanto a mim, um dos aspectos que distingue também este jovem projectista de trinta anos, nesta época, é justamente essa atenção à textura, aos materiais, às cores, às tonalidades, à conjugação de todos estes factores. Ou seja, é a capacidade de entender o projecto de um ambiente como uma composição plástica. Dito de outro modo, não se tratava apenas de resolver uma situação técnica, não era apenas resolver uma situação de representação “ah, isto é um gabinete de reitor, tem que ter umas certas marcas, uma cadeira de espaldar alto, uns candeeiros simétricos, não sei como, e uma parede de fundo que faça, não sei que mais”, de acordo com uns padrões que existem. Não, é ir mais longe e entender isto como uma composição geral, com jogos de materiais e texturas, ritmos, ritmos assim, ritmos assado, os veios de madeira que se cruzam e se articulam, umas partes “fofas” que são estas de fundo revestidas a pele com espuma dentro, ou os próprios móveis revestidos a cabedal. Há esse aspecto da manualidade. Ou seja, é a prática de atelier do artista, de alguém que trabalha os materiais com as mãos, que se reflecte aqui no projecto. São outros que o vão executar, é certo, mas há aqui o aspecto do toque da mão. E da percepção daquilo que é o artesanato, do que são estas actividades mais tradicionais, dos materiais novos em contraste com os naturais, que aqui está muito presente também.

A.C: Ele tinha uma relação muito íntima com os materiais naturais principalmente.

J.P.M: É, mas ao mesmo tempo com os outros materiais industriais também, justamente por via da metalúrgica da Longra, essa coisa da metalurgia pesada, e isso pode ver-se por exemplo aqui logo (ver livro teatro Villaret) no Teatro Villaret, são as grandes chapas de aço inox recortadas, que fazem umas coisas que são uns corrimãos onde a gente pode encostar-se também e ficar a conversar com uns amigos no intervalo do teatro, mas esses são revestidos a pele justamente, com espuma, ou estas cadeiras que juntam a pele e o metal, ou por exemplo, aqui na Biblioteca Nacional (ver livro) isto são os candeeiros, na sala da biblioteca nacional, isto era uma maquete de estudo que se fez, que são uns grandes, enormes tabuleiros, com estas luzes assim a 90 graus, que vêm suspensas do tecto.

A.C: Sim, conseguiu introduzir na composição.

J.P.M: Exactamente, portanto, há estes diversos níveis, em que há uma componente mais formal/estética ou formalista se quisermos, que quanto a mim, tem a ver bastante com essa passagem pelas artes plásticas, e pela percepção de que, um problema de arquitectura de interiores ou de design de interiores, ou de design simplesmente, nunca é apenas um problema construtivo ou técnico, mas é um problema integrado, onde a componente formal é muito importante, essa componente de composição, a composição do objecto, ou seja, nestes tectos, este do Villaret, este da Aula Magna, que também é um belíssimo exemplar, aqui o que estava em jogo era resolver um tecto que iluminasse uma plateia, que tivesse lá o ar condicionado integrado, e que tivesse uma forma, que os engenheiros da acústica haviam de dizer mais ou menos qual era, e que fosse possível executar.

Ora bem, isso podia ser feito com um sentido muito técnico, muito imediato e racional.

O que eu acho que o Daciano consegue fazer aqui, é integrar todos esses problemas e sub-problemas, para dar uma resposta que é mais do que apenas intuitivo, mais do que dar a resposta técnica mais óbvia, mas integrar isso numa resposta que é formal, plástica, que tem uma preocupação com ritmos, com formas, com harmonia, e proporção entre os diversos componentes. Penso que é exemplar também aquilo que aqui está num destes tectos, a maquete deste tecto aqui (cineteatro do Casino Estoril), o estudo para este tecto, ou seja, o princípio estava definido já, eram umas coisas com umas pastilhas circulares, mas agora há um problema que é, “e que escala têm estas pastilhas? E que disposição é que elas têm? E os cuidados relativos às questões da acústica? Mas como é que elas vão ser arrumadas? Todas para um sentido, todas para o outro? E que efeito é que isso terá quando virmos o auditório com as luzes semi-apagadas e com as luzes todas acesas?” Ora, isto era um grande problema, mais do que um problema estético era um problema formal, e cá está, era o olhar do artista plástico, ou seja, não seria um engenheiro a estar preocupado com uma coisa destas, é alguém das artes plásticas, e das artes plásticas do seu tempo, tem a ver com algumas coisas da arte Pop e do abstraccionismo geométrico que estavam muito presentes nesses anos 60

A.C: O que estes tectos têm em comum são realmente as formas geométricas.

J.P.M: Exacto, são os jogos rítmicos de formas geométricas, que têm um tema mais ou menos comum, que partem umas vezes de princípios construtivos mais convencionais, isto era um tecto em gesso, havia uns operários mais especializados que iam para as obras, também já não se faz disto, ou já se faz de outra maneira, mas é muito da arquitectura mais ou menos tradicional, que aqui é reinventado com um sentido abstracto e geométrico.

Isto aqui já é um edifício de metalurgia pesada se quisermos, o tal grande tabuleiro que vem suspenso, e este aqui, já é completamente um gesto de design diria eu, é mais leve, são painéis de madeira suspensos numa estrutura metálica muito esquelética também, ou seja, é uma serrelharia muito ligeira e uns painéis de carpintaria muito ligeira, que cumprem a função e que animam ritmicamente este espaço, em contraposição com aquilo que aqui está destas formas mais curvilíneas, e que remete para aquilo e que aponta de facto aquilo que será um caminho também de design de interiores, ou seja, o que eu acho justamente é que se passa de uma arquitectura de interiores que seria isto, ou seja, é uma arquitectura feita no sitio, com os tais operários com umas massas e uns pós, que besuntam tudo á volta e tal.

Isto é, quanto a mim próximo desta ideia de arquitectura de interiores, e é feito sem dúvida na continuação do projecto de arquitectura geral, o edifício todo, tem um espaço diferenciado, tem umas escalas diferenciadas, tem umas necessidades específicas daqueles programas funcionais.

A.C: Mas ao mesmo tempo está relacionado com o espaço, os móveis, tudo compõe.

J.P.M: Mas a minha distinção baseia-se aqui no facto de isto ser muito das tecnologias da arquitectura mais tradicional, enquanto que, aqui se aponta para as tecnologias do design, ou seja, estes painéis são todos iguais, são todos feitos numa fábrica não sei onde, e um dia chegam cá com o camião cheio disto e desatam a pendurar painéis, e aquilo de repente em hora e meia fica feito, percebe?

Ou este tecto aqui por exemplo, que tem desenhos aqui (livro) e isto integra justamente as luzes, luzes diferenciadas umas mais indirectas, outras mais pontuais, e estes painéis são os próprios acústicos que integram também as grelhas do ar condicionado, e resolvem tudo isto com este gesto rítmico plástico, que depois se reflecte também no outro piso na biblioteca, e aí já integra umas iluminações directas de entrada da luz do sol, que são estas coisas aqui (sempre umas laminas), que depois se reflectem também nuns puxadores, nos corrimãos, nos balcões, o tal tema formal recorrente, que é mais uma vez de artista plástico. É um tema formal forte, lâminas, que se encaixam entre si a 90 graus, e isto serve para gerir todo o projecto, dar coerência formal a todo o projecto, com um princípio plástico formal muito forte.

A.C: E de onde acha que veio este principio formal, e muito geométrico, aplicado a este tectos? Será da bagagem do professor Daciano das artes plásticas, será que tem algo a ver com a Bauhaus ou com o construtivismo geométrico?

J.P.M: Isto é um projecto em que ele trabalha ainda no atelier do Frederico Georges, 8 anos antes de ter o seu próprio atelier, ele participa neste projecto, onde estas coisas que estamos a falar já aconteciam não é, são os tectos geométricos e tal, e isto é resolvido um bocadinho como este aqui, que são os tais gessos, e uns aparelhos habilidosos. Pronto, aqui seria a arquitectura de interiores antes do tal design de interiores propriamente dito, mas a pergunta era, de onde é que nasce esse conceito, ou qual é o fundamento. Eu acho que vem muito dessa influência que identifica, da Bauhaus, desse elementarismo...

A.C: Se tivéssemos que identificar com um estilo ou com um período qual seria?

J.P.M: É claro que a Bauhaus produz um estilo, mas antes disso produz uma série de princípios que nos ajudam a olhar para o mundo com essa geometria elementar, o círculo, o quadrado, o triângulo, isso vai sempre aparecendo na obra dele, não só nos tectos. E aqui, neste tecto por exemplo eu contava que tinha descoberto muito recentemente a obra do Gerrit Rietveld e do neoplasticismo (a cadeira Red - Blue), toda essa série de coisas que surgem nessa época, por volta de 1923, a casa Schroeder, justamente essa ideia do nó cartesiano, das três direcções do espaço que se intersectam, e que se prolongam, umas coisas que avançam para um lado e para o outro, é muito o que está aqui, estas vigas do tecto que se cruzam sem se tocarem, umas sobre as outras, enfim, há aqui um jogo de tridimensionalidade muito evidente e muito recorrente, ou por exemplo, é esse principio entre elementarismo, construtivismo, o neoplasticismo, e essa ideia de sintetizar o mundo nestas três direcções fundamentais, e explicar e tornar claras as palavras.

A.C: Na altura era recorrente usarem este estilo no design e na arquitectura, ou era apenas uma preferência do professor Daciano?

J.P.M: Em 1960, quando isto é feito, aquilo que se fazia na arquitectura em Portugal, havia várias correntes ao mesmo tempo, e se calhar para conhecer um bocadinho melhor esse contexto, pode por exemplo consultar o livro da arquitecta Ana Tostões, “Os verdes anos da arquitectura Portuguesa”, que está editado pela Faculdade de Arquitectura do Porto, onde ela justamente estuda este período de finais de 50, 60, e identifica de facto uma série de correntes na arquitectura portuguesa da época que são todas elas assentes (estou aqui a olhar para o cartaz do Le Corbusier) e

bom, foi um objectivo enorme e uma influência na arquitectura Portuguesa, ou o Mies Van Der Rohe, também houve muitos autores influenciados pelo Mies.

Eu arrisco-me a dizer, e digo também naquele texto inicial que tem aqui no catálogo, que o Daciano, há falta de outros personagens no design em Portugal, ele faz um bocadinho todos esses papéis, ou seja, tanto tem uns móveis mais geométricos, mais racionalistas, ortogonais, como tem outros mais orgânicos, arredondados, curvilíneos, como tem móveis bastante funcionalistas, e outros nem tanto, um pouco mais excêntricos. Ele tem mais uma vez, esse ecletismo, essa capacidade de se adequar ou procurar vários registos formais, para se adequar ao sítio onde essas peças se deviam integrar, ou para responder um bocadinho á moda, ou ao gosto do momento em que está a projectar.

Mas voltando á questão do elementarismo geométrico, encontro aqui na reitoria (que é a sua primeira obra, ainda aluno nas belas artes), estas peças, são todas elas familiares mas um bocadinho diferentes, e depois há estas outras mais geométricas por exemplo, no gabinete do reitor, ou estas outras mais volumosas, dentro da aula magna, ou seja, há características formais geométricas diferentes, materiais também, e há esta combinação íntima de materiais diferentes, os braços e as costas são em pele mas o assento é em veludo, as pernas são em madeira, e as pernas prolongam-se pelo braço acima, portanto, há esta mistura, muito cozida de materiais, onde aqui a perna vem e aponta para ali, depois é recoberta por um veludo, depois parece prolongar-se no braço e nas costas, não há uma distinção exacta, o assento com curvas e as pernas rectilíneas, e isso foi desenvolvido muito em articulação com o artesanato que produziu estas cadeiras. Por exemplo, no grande projecto a seguir á biblioteca nacional, há uma distinção e uma depuração formal muito evidente, ou seja, há uma estrutura linear, há umas lâminas que fazem um T e depois há um L que faz a perna da frente e o braço, portanto há assim este jogo de cruzamentos, depois aqui também há e aqui também há, isto faz o esqueleto da peça, e depois sobre esse esqueleto há umas peças revestidas a pele que é onde o nosso corpo assenta, o preenchimento do esqueleto, e essa distinção entre o que é esqueleto e enchimento do esqueleto, ou peças de suporte do corpo, ao contrário desta maior confusão ou fusão que acontecia aqui, em que não se percebe muito bem onde é esqueleto ou onde é peça confortável, bom, isto é muito dos princípios de elementarismo geométrico da Bauhaus. Onde é que há um tubo metálico na cadeira Wassily e onde é que há as zonas de pele onde o nosso corpo assenta? Essa distinção muito clara é muito típica desse modo de pensar da Bauhaus, que ele irá repetindo, não só em formas mas em cores.

Estou a ver aqui, por exemplo, (livro) metálico com umas almofadas em cima. Isto é claramente uma citação, um reviver das cadeiras de Corbusier. Tubo metálico com umas almofadas gordas colocadas em cima. E até o esqueleto faz lembrar a cadeira Wassily, embora a Wassily seja também esquelética na pele.

E esta, cá está, é para um projecto do Niemeyer, e o Niemeyer era um apaixonado pelo Corbusier, tinha trabalhado inclusivamente com o Corbusier no projecto da cidade universitária de Paris, e portanto, fazia sentido aqui neste projecto reeditar esse princípio.

A.C: O Niemeyer era muito orgânico...

J.P.M: Também, mas ao mesmo tempo muito Corbusiano, com uma estrutura bruta e os grandes pilares de betão.

Mas o que nós estávamos a ver ainda há bocado, cá está, isto também é mais uma vez o princípio da Bauhaus, estas cadeiras, estas meias luas, e ao mesmo tempo, o que é curioso, é que há um princípio de Daciano nestas coisas todas, ou seja, esta ideia da perna da frente que depois prolonga pelo braço e desce pelas costas, é exactamente o que estávamos a ver aqui no Casino Parque Hotel, este é o LNEC (laboratório nacional de engenharia civil) pág. 155, e cá está, esta é a perna da frente que vem, prolonga-se em braço, vai para trás e desce. Ou, que encontramos aqui também, na Gulbenkian por exemplo, com uma transformaçõzinha apesar de tudo, que é um sofá... (procura no livro).

Ou seja, ele também consegue esta coisa espantosa que é, adequando cada modelo a cada situação diferente, às vezes é na Gulbenkian, às vezes e num hotel, outras vezes é no LNEC, outras vezes é no Casino Parque, outras vezes é com tubo, outras vezes é com varão, ou com madeira, ou madeira mais espessa, mas o que interessa é que tem o mesmo princípio formal que adoptou como coisa recorrente e reconhecível marca de autor. E isso é de alguém que domina muito bem a linguagem das formas, e que sabe fazer essa gestão, e depois a gente vai à Gulbenkian e vê, “ah, e há uma cadeira mais pequenina e uma cadeira maior e uma cadeira mais gorda” **(embora sejam objectos diferentes, vê-se que têm a mesma linguagem formal do Daciano (Ana Cruz))**, exactamente, e percebe-se essa árvore, essa família, entre essas coisas todas.

Por exemplo, no CBB, o que ele fez foi pegar em objectos que ele foi desenhando ao longo da vida, e recuperá-los, reeditá-los para povoar cada um dos espaços, portanto, era uma espécie de catálogo, e essas peças tinham todas uma linguagem comum que era essa de ser do mesmo autor que as geriu ao longo de várias décadas.

A.C: Ele tem alguns esboços que aparecem no catálogo (procura-se no livro).

J.P.M: Talvez sejam no texto do Jorge Spencer, que é um texto justamente que fala sobre o desenho, e tem uma série de esboços.

A.C: Os esboços que ele fez para a linha Metrópolis, parecem ser muito bauhausianos...

J.P.M: Quanto a mim, essa capacidade de artista, de dominar a forma, de gerir a forma e de se preocupar com aspectos formais que muitas vezes passam despercebidos a quem trabalha o design industrial ou a arquitectura, era uma das características marcantes do professor Daciano. Depois, vai haver de facto influências precisas, ou referências, melhor dizendo, que ele vai buscar deliberadamente para fazer um projecto ou outro projecto, como já vimos no caso do Le Corbusier, que muitas vezes é propositado, uma intenção muito deliberada de corresponder a determinado grupo de coisas, inscrever-se numa determinada família, por exemplo, “desta vez vamos fazer um projecto que é parecido com este ou com este...”, mas ao mesmo tempo, tem esta capacidade de manter aquilo familiar às suas próprias obras, de manter a sua linguagem.

Linha Cortez

J.P.M: Este aqui, que é um daqueles clássicos mesmo clássico, por exemplo, quanto a mim, é muito próximo daquilo que o Charles Eames faz, esta ideia de ter uns objectos metálicos, mas com textura de madeira também, e às vezes com painéis de pele, com este acabamento, as partes brilhantes são muito finas e lineares, com estes pezinhos apoiados no chão, só com as pontas, como se estivesse tudo a levitar, e não tivesse quase peso, **(como a cadeira “La Chaise”, (Ana Cruz))**, exactamente, esse contraste do que é pesado e o que é ligeiro, estes blocos de gavetas, que têm massa, têm peso, mas que ficam como que a levitar, só suspensos sob esses elementos lineares muito pequeninos, que tendem a desaparecer.

Isto era feito para a Longra, o que era a produção da Longra antes desta linha e antes do Daciano?

A.C: Ele quando chegou á Longra, quase que ressuscitou a produção...

J.P.M: Sim, porque o que se fazia nesta altura era isto, eram uns móveis metálicos sim, mas muito pesados, fechados, volumétricos, que enchiam muito os espaços, e sobretudo encerravam as zonas de espaço, e a resposta a uma arquitectura que se estava a transformar também, os espaços dos escritórios, com as paredes envidraçadas, com esta ideia moderna da transparência e fluidez espacial, em mobiliário de escritório acabou por ter esta resposta, mais leve, mais leve visualmente, porque se calhar até ocupa o mesmo espaço, e essa capacidade de interpretar essas necessidades e essas características da forma e do espaço, são transpostas aqui, e quanto a mim, tem a ver com esse período, de que os Eames fazem parte, mas se calhar, os italianos, os albinis, ou os escandinavos também, há uma época onde este tipo de coisas nascem e se expandem pelo mundo inteiro. E portanto, o Daciano aqui encarna esse espírito com esta linha. Pois, não sei dizer se há

aqui uma influência das artes plásticas, se calhar não há, o que há é influências ou referências que vão sendo buscadas muito deliberadamente. E depois cá está, esta capacidade de ir desfiando este sistema, mantendo a coerência formal, as características métricas, proporcionais, para adequar às diversas funções, do caixote do lixo, á mesa do telefone, a tudo mais. Aqui também é muito esse jogo dos Eames, do esqueletozinho, assim umas pernas de insecto e umas carapaças fofas que são os estofos que fazem os braços também.

Linha TL

J.P.M: Aqui é outra coisa, já não é a forma orgânica, arredondada, mas é rectilínea, baseada numa forma geométrica, nesses Ts e Ls, ângulos rectos, **é a linha TL, ok**, e que se agrupam em conjuntos, que fazem os ângulos e as esquinas. Portanto, há este ecletismo, ele faz isto, e faz o outro e aquele também, porque não havia muita mais gente para fazer, dando resposta a tudo. **(Pois, eram os trabalhos que lhe pediam para fazer e ele tinha que dar resposta a tudo, (Ana Cruz))** sim, e dar uma resposta que não fosse fixada na mesma linguagem.

Metrópolis e Dfi

J.P.M: Aqui de facto há uma maior entrada da cor, estamos nos anos 70, são os anos da Pop, os próprios automóveis começam a ser mais coloridos, os objectos, os tecidos dos interiores e os tecidos com que as pessoas se vestem... E portanto, os móveis também acompanham isso, e ao mesmo tempo, mantendo toda a sistematização absoluta de todas as secretárias, com portas, com gavetas... Depois, mais tarde acabamos por recuar, para uma contenção de cores maior.

A ideia, aqui, (estamos no auge do pós-modernismo), e a ideia era, o Pós-modernismo em Portugal, quase pode ser simbolizado, pela inauguração das amoreiras, por exemplo, o centro comercial das amoreiras, os frontões, aquelas cores, aqueles materiais exuberantes, aquela retórica, aquela história que o arquitecto Tomás Taveira contava, de que são três torres, são dois cavaleiros e a sua dama, com grandes peças de xadrez ou não sei o quê, que são sobre um pódio, aquilo é um castelo, bom, há essa capacidade de contar histórias á volta dos projectos, apenas o funcionalismo...

(na obra do Tomás Taveira também se encontram muitas influências artísticas (Ana Cruz))

E dos grupos italianos como o grupo Memphis, Alessandro Mendini e da Proust, **(também é do pós-modernismo Ana Cruz))**, exacto, é o resto do pop ainda, e da Pop Art que está ainda assim presente.

E portanto, esse período da história portuguesa, também representa um ponto importante de chegada, depois de um ciclo da revolução, uma certa conturbação política e económica, social, quando Portugal adere á comunidade europeia, quando começa a haver mais dinheiro, dá-se uma certa exuberância consumista, e uma certa ar de festa, que passa para a arquitectura, mas também para o mobiliário, mobiliário este que pretendia corresponder a isso mesmo, ou seja, é mobiliário, não para os trabalhadores comuns de escritório, mas para os gabinetes de chefias, portanto, começa já a não haver mesmo o complexo em distinguir as chefias dos outros, mas ao mesmo tempo quer distinguir-se daquilo que eram os móveis de estilo, das artes decorativas do passado, ou seja, elas estão cá ainda, estes tampos em raiz de nogueira que são trabalho artesanal muito minucioso e que remete justamente para o móvel de estilo de cópia da fundação Ricardo espírito santo, mas ao mesmo tempo ter esse rigor geométrico do rectângulo e do meio círculo, e que é outra vez o Rietveld, a lâmina assim, a outra corta a 90 graus e o tampo que pousa, prolongando-se um para cada lado, e depois, outra vez estas cores, que são as cores do Rietveld e do Mondrian também, com cubos, triângulos, círculos, formas geométricas elementares; o armário que é um cilindro, e isto remete por outro lado para os construtivistas, remete para o arquitecto Aldo Rossi, que fazia imensas coisas na arquitectura que tinha a ver com isto também, remete para a própria arquitectura futurista, o santa elia que era uma das grandes paixões, (que fazia aqueles desenhos de arquitecturas fantásticas não construídas), pronto, esta linha tem a ver com isso, e tem a ver com a vontade (o Daciano dizia que isto eram uma espécie de personagens que podiam compor um

cenário de um gabinete de trabalho), e um sujeito que trabalhasse o dia todo, sentia-se acompanhado por estes personagens um bocadinho desconformes, quer dizer, não são especialmente funcionais sequer, um bloco de gavetas só tem quatro gavetinhas e depois o resto é tudo espaço vazio sem mais nada, são quase objectos mais decorativos, ornamentais do que funcionais não é? E portanto ultrapassa simplesmente essa resposta, são objectos de luxo se quisermos.

A.C: E acho que podemos associar esta linha ao pós-modernismo e ao Rietveld como disse.

J.P.M: Sem dúvida, e ao Rietveld e a essa recuperação, uma memória longínqua do Rietveld, sem dúvida nenhuma, e eu ia também ao Aldo Rossi.

Algumas coisas destas que eu vou dizendo foram contadas por ele directamente. Se são reconhecíveis ou não, ou seja, se nós olhamos para a linha e estamos de acordo ou não, isso é outra história, se há outras que ele não disse ou se há outras que ele não assumiu completamente de uma maneira deliberada ou intencional ou expressa, também não sabemos, agora, cabe-nos a nós encontrarmos estes paralelos, somos livres de o fazer eventualmente.

A.C: E será que existe alguma documentação em que isto está escrito e registado, sobre esta linha?

J.P.M: Aquilo que há de documentação, para além de um texto que foi construído com ele também, quanto muito há estas coisas, ou seja, isto são entradas de bibliografia (final do livro).

La Stupenda e Broas

J.P.M: Para o centro cultural de Belém, o que se fez, foi, em grande medida, recuperar cadeiras ou móveis, que já existiam noutros projectos, e povoar este espaço, e isto tem a ver com a arquitectura de que modo? O centro cultural de Belém, como sabe, é aquele grande conjunto de blocos, projectado pelo arquitecto Vittorio Gregotti. Foi a concurso público, era a sede da primeira presidência da união europeia na altura, e é um monumento marcante da arquitectura portuguesa, que acaba por ser ganho por aquele arquitecto com aquela linguagem muito pessoal, muito própria, que faz aquela interpretação da arquitectura portuguesa por outro lado, ele sendo italiano e tendo aquela linguagem, chega cá e diz, “Lisboa, este sítio, está a pedir esta arquitectura” e são aqueles volumes muito maciços, que parecem muito fechados quando estamos cá fora, mas quando entramos, descobrimos que afinal aquilo é muito mais luminoso e transparente, “fazemos aqui uns terraços, porque estes terraços de onde se pode ver o rio são uma coisa que existe aí por Lisboa, a gente está aqui no Adamastor ou junto ao museu de arte antiga, ou no príncipe real, ou mesmo no palácio de Belém, ao lado, há assim um jardim elevado, e depois de repente, a praça e o trânsito, portanto, é esse o princípio, e depois divide aquilo com ruas intermédias, como se aquilo fosse quase um bocado de cidade, e portanto é um edifício á escala da cidade, e depois usa o mesmo material que os Jerónimos, mas tratado com uma textura diferente, uma pedra liós, um calcário que é típico da construção da cidade de Lisboa, bom, mas tudo muito unitário, nós olhamos e vemos aquilo tudo como um bloco, muito Gregotti. E o que o Daciano estabelece como estratégia para o equipamento interior e para o mobiliário, aliás, ele fez parte da equipa desde o princípio, e colaborou de alguma forma, na própria arquitectura de interiores também, embora isso não se tenha expressado propriamente nas fichas técnicas, é povoar os espaços com móveis diferenciados, mas que têm essa característica de serem do mesmo autor, e de épocas diferentes e de materiais diferentes. Cada espaço é caracterizado dessa forma diferente. E depois há uns espaços especiais, que vão receber móveis desenhados especificamente para o centro cultural de Belém. Ora bem, a La Stupenda, e a Broa 1 e a Broa 2, são justamente móveis que foram feitos especialmente para aquela obra, não existiam anteriormente.

A.C: Para o centro cultural de Belém, embora esta depois tenha sido adaptada para a Casa da Música.

J.P.M: Exactamente, e esta também já foi usada na câmara municipal de Lisboa, e depois, esta cadeira de auditório não foi exactamente aquela que foi usada, e esta cadeira dos camarotes também foram desenhadas para ali, também já foram reinterpretadas depois, tal como esta aqui que era para a zona da sala de jantar da presidência, também foi de certo modo reinterpretada noutras situações.

E, o que é que a Stupenda ou estas Broas têm a ver com aquela arquitectura?

O que tem a ver é justamente este sentido de peso, e de rigor geométrico por um lado, depois do pé quadrado, que tem a ver bastante com aquela arquitectura, que tem uma base muito assente no chão, de uma maneira muito pesada, muito geometricamente definida, muito estável, e de umas peças que encaixam umas nas outras, que se recortam e encaixam, sempre simétricas, sem gestos espalhafatosos, e ao mesmo tempo uma pele unitária neste caso, e uma cor única, e esta presença da geometria também, depois nos círculos.

A.C: Então está aí a resposta, esta cadeira tem tudo a ver com a própria arquitectura do centro cultural de Belém, do espaço que habita.

J.P.M: Exactamente, era isso que se pretendia, embora depois, é transferida para outro espaço e resiste.

O que aconteceu na casa da música, foi o arquitecto Rem Koolhaas, viu e folheou este catálogo, e achou que era adequado povoar a casa da música com algumas peças destas, e foi ele próprio que pediu algumas transformações que depois foram feitas no atelier pelo Filipe Cardoso e pelo Daciano, e a cadeira que está na casa da musica variou da Broa. E o Rem Koolhaas é que disse, “vamos usar isto, mas numa extensão maior, como se fossem várias peças destas agregadas, e não nesta cor, mas noutras cores”, e o Daciano aceitou, fez-se esse desenho, essa transformação.

E por exemplo, esta do coliseu foi transformada em cadeira empilhável, ficou com o assento mais estreito do que as costas, e portanto permite ser empilhada, e foi também uma proposta que eles lá, o Rem Koolhaas e a sua equipa propuseram.

Mas há aqui também uma característica que vem das artes plásticas, que é o domínio da cor, ou seja, este roxo, aquele rosa...

Casino Parque Hotel

J.P.M: Neste caso por exemplo, vê-se mal porque não há muitos registos, mas sim, está aqui (livro), cada piso, tinha uma alcatifa de cores diferentes, que era a cor do piso. Foram feitos estudos em pastel seco, estudando as combinações de cores, foram feitos ensaios, e mandaram-nos fazer alcatifas de cada uma das cores. E isto articulava-se com as composições parietais dos números de piso que estão á frente do elevador. Mal chegamos a um piso, abrem a porta do elevador e há estas coisas que são de tipografia numa espécie de tapeçaria decorativa, que ao mesmo tempo é funcional e ao mesmo tempo é uma composição plástica.

Cá está, é a tal coisa, não é apenas funcional, não é como os tectos, mais uma vez não é apenas uma resposta, é tornar isso um objecto de ornamento que se aproxima das artes plásticas e da tipografia, e ao mesmo tempo recupera uma certa ideia de artes decorativas tradicionais, a tapeçaria de pendurar na parede.

E portanto, como digo, é um artista plástico que faz isto, alguém que tem essa sensibilidade muito próxima das artes plásticas.

Ou aqui por exemplo, nesta composição, um verde com um azul e um roxo, junto de uma coisa laranja, com uma parede, ou seja, são composições cromáticas que são de alguém que está familiarizado com o uso da cor, e da composição da cor em três dimensões.

A.C: Esta cadeira também tem um encosto muito peculiar

J.P.M: Isso também vem um bocadinho da planta do hotel que é assim, cá está, o Niemeyer com as tais formas orgânicas, pega naqueles blocos do Corbusier, unidade de habitação de Marselha por exemplo, e faz de uma forma de “banana”, assim adoçada, e aqui também, temos uma peça que adopta um pouco a forma da planta.

A.C: Então podemos dizer que esta cadeira do casino parque hotel, o seu encosto veio da ideia para a planta do hotel, do Niemeyer?

J.P.M: De certo modo eu acho que sim, que retoma esta ideia. Tal como isto, por exemplo, é outra vez entre o Rietveld e uns sujeitos da Bauhaus... Há uma mesa muito curiosa (julgo que não ficou registada no catálogo) mas que é muito Rietveld de facto, uma lâmina assim, depois tem uma peça vertical, outra é o candeeiro que é idêntico ao dos quartos, que é um cilindro...

Essa mesa de que falava é uma mesa do casino parque hotel.

Ou por exemplo aqui, cá está, estes móveis orgânicos, isto é muito pop, muito ambiente de boíte londrina dos anos 70, e é no hotel Penta.

Cadeira de plateia Galba

J.P.M: Foi desenhada pelo Filipe Cardoso, sempre sob a super visão do Daciano. Essa cadeira não tinha um objectivo, um destino específico, era para uma empresa que fez este protótipo e não fez mais do que isso, ela nunca chegou a ser produzida. Claramente, podemos dizer que ele recusa uma certa ideia de funcionalismo imediato, ou de ergonomia, até parece um bocado agressiva e desconfortável, e portanto, joga nesse predomínio das formas geométricas elementares, o cilindro assim, o cilindro assado, **(e a cor também, porque ele usava muito estas cores elementares que se usavam no período da Bauhaus, e no pós-modernismo, o amarelo, o vermelho e o azul (Ana Cruz))** mas também usava por exemplo os roxos e os rosas, os amarelos e os ocre, não sei se a cor aí será suficiente para fazermos uma especulação.

O que eu vejo aí que tem a ver com o que falamos, por exemplo, voltando aqui atrás então, estas linhas, esta linha, a DFI, tem uns tubos metálicos assim, que se repetem em várias situações, depois tem estes pés sempre em creme, depois tem uns blocos de gavetas sempre suspensos, e um tampo sempre em madeira, e portanto, o que há é uma intenção muito clara de ter cada peça, num material, numa cor, num acabamento diferenciado, tudo isto em contraste, tudo isto repetido várias vezes ao longo da linha. Tem a ver um pouco com aquilo que eu dizia sobre as cadeiras da biblioteca nacional, que há claramente uma estrutura, um esqueleto, e depois uns assentos, há essa distinção muito clara de elementos, que é um bocadinho mais uma vez o princípio do Rietveld ou do construtivismo, que é distinguir coisas, de ter elementos muito bem diferenciados, muito bem articulados entre si, não há misturas.

E isto eu encontro também aqui, por exemplo, temos um pé quadrado, um tubo de aço cromado, um braço que é um triângulo interceptado em madeira, e depois temos dois pedaços de coisa confortável, de estofado onde nos sentamos, deste jogo de texturas, em oposição e contraste, é um pouco esse princípio bauhausiano, rietveldiano, dos contrastes elementares e das formas. Se isto fosse preto e preto, seria completamente diferente. Portanto, esse jogo formal remete para estas coisas, e para esse jogo de geometrias elementares. Se formos a esse período do pós - modernismo dos Memphis, do Aldo Rossi, do Enzo Mari, há uma série de gente pela Itália desses anos, que trabalha muito das formas elementares, e tem a ver com isto.

A.C: O Sr. fala aqui no livro o seguinte “com o magistério do Frederico Georges, Daciano terá adquirido esta estética elementarista geométrica, herdeira das vanguardas históricas neoplasticismo, construtivismo, e suprematismo, sintetizadas e divulgadas pelos pedagogos da Bauhaus. Os objectos são pensados como composições de linhas, superfícies e volumes”.

J.P.M: Ora lá está, são peças que se agregam, umas vezes são mais lineares, outras vezes mais volumétricas...

A.C: Quando fala nisto refere-se um pouco à obra do Daciano em geral ou a alguma obra em específico?

J.P.M: Não, nada em específico, mas sobretudo o livro do Kandinsky que é “Ponto Linha e Plano” ou aqueles princípios do Paul Klee que são o ponto, o ponto que se move dá origem a uma linha, uma linha que se desloca constitui uma superfície, uma superfície em movimento faz um volume, ou seja, essa capacidade que a Bauhaus teve justamente de explicar todo o mundo a partir de uns princípios muito elementares não é, todas as formas são redutíveis à sua forma elementar, e que é outra vez o Cézanne não é, reduzir o mundo às formas primitivas, “o cone, a esfera e o cilindro...”, e o próprio Corbusier, que dizia que a arquitectura é o belo jogo dos volumes colocados em não sei o quê sob a luz, bom, essas frases todas, que para nós são dados adquiridos, bom, na Bauhaus foram ali sintetizadas, tornadas mais intensas, e ensinadas religiosamente e que marcaram todos as correntes que vieram depois disso.

A.C: Quando se refere no seu texto ao Kandinsky e a Paul Klee, “explorando os atributos da forma, textura, padrão e cor”, e depois “com os contrastes pertinentes de Johannes Itten e Moholy Nagy”, vêm algum exemplo à cabeça de alguma obra em específico?

J.P.M: Sim, isto que estávamos a ver, a linha DFI é outro exemplo, a Metrópolis com estes jogos de superfícies em tons diferenciados e geometrias diferenciadas, pronto, tudo isto no fundo, se calhar menos outras coisas, ou seja, aqui, por exemplo, as referências, sim, posso dizer que vejo isso aqui, mas há outras coisas aqui que são mais importantes, esta geometria, estes perfis meio triangulares (Linha Cortez), estes ângulos acentuados assim, há de facto esta distinção entre estrutura, esqueleto, e os tais elementos.

A.C: Quando fala sobre a herança estética das vanguardas do início do séc. XX, a que herança se refere?

J.P.M: A herança é essa dos construtivistas, dos suprematistas, dos neoplasticistas, da Bauhaus...

A.C: Então podemos afirmar que a obra do Pr. Daciano foi marcada por estas referências...

J.P.M: Foi, sem alguma dúvida, marcada por estas referências, mas foi também marcada por muitas outras coisas, como tivemos a ver, o Corbusier e o Niemeyer, que davam origem a muitas coisas, Aldo Rossi, os Eames, mas por exemplo, estes móveis aqui com palhinha, ou este até, são referências diferentes, este aqui é uma referência mais escandinava, este uma referência mais italiana, da sua época e não do princípio do séc. XX, este aqui é claramente uma referência ao Aldo Rossi, (cadeira do coliseu dos recreios dos camarotes), é muito parecida com uma cadeira que o

Aldo Rossi desenhou, julgo que para a Ópera de Génova, e que já era uma reinterpretação da cadeira tradicional, e aqui fez-se um pouco a mesma coisa, aqui por exemplo, da cadeira portuguesa chamada Gonçalo, que foi de certo modo reinterpretada para equipar esta cafetaria, e aqui mais uma vez cá está o jogo dos elementos, o braço que faz costas, a perna que é um bocadinho como aquela Galba, perna curva, e depois aquele jogo com o assento e as costas...

Mas aqui por exemplo, as referências já são outras, já são referências das cadeiras tradicionais da maçonaria.

Aqui estamos a falar do edifício dos Paços do Conselho.

(FIM)

Entrevista a Engenheiro Pedro Martins Pereira, gerente da Empresa de artigos para construção e equipamentos, Larus.

26 De Abril de 2011, 16:00h, Museu de Serralves.

Ana Cruz: A minha dissertação é sobre a influência da arte na obra do Professor Daciano da Costa. A Linha Beja, da autoria de Daciano da Costa, foi produzida pela Larus. Estou à procura de referências ou influências artísticas nesta linha, referentes ao escultor Jorge Vieira.

Engenheiro Pedro Martins: Linha Beja é chamada de linha Daciano da Costa, porque foi a 1ª linha que fizemos com ele.

Teve duas grandes influências, uma foi Beja medieval e outra foi Jorge Vieira.

Jorge Vieira era um amigo dele, que chegou a trabalhar com ele, e aliás, Daciano da Costa era um excelente mestre

Jorge Vieira era um escultor, que foi perseguido por não ser bem visto pelo antigo regime. Era um homem relativamente de esquerda. Mas era já um excelente escultor. Em 1953 recebeu um prémio em Londres que era considerado o prémio Nobel da escultura, com uma escultura que mais tarde, depois do 25 de Abril, foi adoptada por Beja, pela câmara de Beja, que via nele uma pessoa com qualidades invulgaes, e também, como havia provavelmente afinidades políticas, também era uma câmara, com, digamos, uma tendência mais de esquerda, e quis convidá-lo, e ele produziu uma escultura, com que ganhou o prémio, para uma rotunda da câmara de Beja.

Ele não era natural de Beja, mas os últimos anos de vida, passou-os em Beja, e a trabalhar em Beja, e ficou com uma ligação muito forte a Beja, tanto é que mais tarde, ofereceu o espólio dele á câmara de Beja, e a câmara fez o museu/casa das artes Jorge Vieira.

Nas palavras do professor Daciano ele dizia, se bem me lembro, “ Jorge Vieira era um escultor de expressão popular mediterrânica, figurativo - abstraccionista, que desconstruía dilacerantemente a figura humana”.

O Jorge vieira tinha trabalhado no atelier do professor Daciano da Costa. Muitos dos bons designers, arquitectos e mesmo homens de outras áreas, particularmente na área de Lisboa, passaram pelo gabinete do professor Daciano. O professor Daciano era para além de tudo mais um grande mestre. Eu tive a felicidade de trabalhar com ele, durante alguns anos, e de privar com ele, particularmente em períodos de trabalho, e eu digo que ele é um mestre, porque aprendi muito com ele, tenho várias histórias passadas com ele, e eu aprendia muito. Ele era uma pessoa que era uma autoridade natural, era muito inteligente, era um homem tecnicamente muito conhecedor, era um homem que aprofundava muito as coisas, como ele tinha uma cultura muito vasta, conseguia aprofundar mais facilmente as coisas, e depois conhecia muito bem as raízes populares portuguesas, e estudava... era um estudioso.

Para além de desenhar muito bem, era um criativo, mas fundamentava muito bem o que fazia, ele normalmente também descia ao pormenor da forma mais simples, ou seja, ele chegava, por exemplo, às instalações da Larus, com desenhos normalmente grandes, desenhados à mão, vinha sempre com o colaborador dele, que era o Filipe Cardoso, que é um designer, infelizmente pouco conhecido,

O professor Daciano utilizou duas referências para desenvolver a linha que fez para Beja, que foram a Beja Medieval por um lado. Ele conhecia muito bem Beja, e Beja tem muralhas medievais, tem uma torre de menagem, tem uma série de coisas que ficaram do período medieval, e ele desenhou todas estas peças com um carácter um tanto austero. Tem a ver com esse desenho medieval. Eu imagino qualquer coisa desenhada naquele período, é um desenho austero. Mesmo se vir, por exemplo, os bancos de jardim, são todos desenhos muito austeros.

Depois em relação ao Jorge Vieira. O Jorge Vieira era um homem que tinha características particulares naquilo que fazia. Ele usava frequentemente dois materiais. Um era terracota, outro era o aço corten. O aço corten é um aço que tem na sua composição uma pequena percentagem de cobre. E o que é que se consegue com isso? O ferro que existe no aço, em contacto com a atmosfera, oxida, ou seja, há uma reacção entre o ferro e o oxigénio, que é uma reacção que é permanente, está sempre a acontecer. Só que no aço corten, com o cobre, cria-se um óxido de ferro, cobre e oxigénio, que faz com que apareça uma patine, que é como se fosse uma pintura, que não deixa que o oxigénio penetre no interior e estanca a oxidação, portanto ficam as peças com aquele aspecto alaranjado, oxidado, mas permanecem assim.

Mas portanto, houve essa influência, por um lado das peças com um desenho austero, que tem a ver com Beja Medieval, e depois do Jorge Vieira, por um lado, utilizando o aço corten, e por outro lado, outra particularidade que tinham as peças do Jorge Vieira: quase sempre pousavam em três pontos, os três pontos de apoio. Às vezes eram três pontos para um lado, mais três para o outro, ou então, um estava no meio, fazia três para o lado e mais dois para o outro, ou seja, eram cinco pontos, mas a base eram os três pontos. E o Professor Daciano foi buscar mais uma vez referências ao Jorge Vieira, não utilizou os três pontos, mas utilizou o T, porque o T tem esta forma, ou seja, é uma linha assim com uma linha perpendicular, ou seja, nas extremidades temos os três pontos. Foi criativo, não fez uma cópia mas deixou-se influenciar, ou seja, existe por um lado cumplicidade com o autor, mas por outro lado existe a autoria do Professor Daciano. E o que é que ele fazia com o T? Não o deixava assente naturalmente, elevava a alma do T, que é, digamos, aquela distância vertical do T, e era a parte superior do T que pousava, e nós podemos ver isso, por exemplo neste banco, em que temos aqui o T, em que esta peça estava inicialmente ao nível do solo, mas depois foi elevada.

Existem peças das quais nós temos desenhos, que não chegamos a produzir, porque o Bejapólis na altura decidiu não produzir, que eram peças metálicas, floreiras, (procura-se no livro). Ele desenhou floreiras que iam buscar referências às peças que inicialmente eram feitas em terracota, e não só em terracota, num barro qualquer da região, e isso só não foi fabricado na altura numa fase inicial, porque não se conseguia um produtor que utilizasse os mesmos procedimentos que se usava

antigamente. E mais tarde, quando havia já essa possibilidade, nem que se fosse usar um outro material, o BejaPólis entendeu que já existiam custos muito elevados, e que já não tinham verba para investir nisso.

Ainda em relação à papaleira. A papaleira foi consequência de um desenho de uns touros levantados como fazia o Jorge Vieira. Esta foi a primeira, em que ele foi buscar o T, e depois passou-a aqui, mas deixou-lhe aqui uma base em baixo, que era a base do T, o desenho não é exactamente como está a peça, porque não é tão bojudo aqui em baixo (referindo-se às imagens do livro referentes à papaleira da Linha Beja.)

Portanto, isto em relação à Linha de Beja, que nós chamamos de Linha Daciano.

Há digamos uma novidade, que eu queria mostrar, que são as floreiras, e o facto de ele ter tentado ir buscar os materiais de construção que se usavam antigamente, mas não conseguiu, por isso as floreiras não foram avante.

Mas ainda do Professor Daciano, há uma linha, que nós estamos a produzir neste momento, que é a Linha Comendador.

Uma vez eu convidei o Professor Daciano para vir a uma casa, que era a casa do meu bisavô.

O meu bisavô era um homem que fez uma fundição, que era muito conhecida, e que se chamava ALBA, que fazia, por exemplo, os antigos postos de incêndio, e desenhou também muitas destas colunas de iluminação que existem aqui no Porto, desenhou uns bancos de jardim, com umas barras verticais.

Ele desenhava muito, e tinha uma fundição, onde desenhava uma variedade muito diversificada de peças e de produtos, e muitas vezes utilizava nos seus desenhos traços verticais e horizontais. E na casa dele, ele desenhou uns balaústres em ferro fundido para umas escadas, e umas peças de apoio a umas luminárias, todas elas com traços horizontais, e a própria casa tinha em vários elementos traços horizontais.

E o Professor Daciano passado aí duas ou três semanas depois de lá ter estado comigo a almoçar, convidou-me para ir a Lisboa, para me mostrar uma coisa.

E então o que ele tinha para me mostrar era uma linha que ele desenhou toda com traços horizontais, em homenagem ao meu bisavô, que era tratado por Sr. Comendador, e a linha foi então chamada de Linha Comendador.

O Professor Daciano perguntou-me: “Então, como é que se chamava o seu bisavô.” E eu respondi Sr. Martins Pereira. “Isso não é nome de gente, quanto mais nome para dar a uma linha! Não era tratado por mais nenhum nome?” e eu disse que o tratavam por Sr. Comendador. Então o Professor Daciano chamou a linha de Comendador.

Existe na linha um banco, que eu acho uma peça robusta, forte, com presença e muito elegante embora seja pesada; existe um bebedouro também, bastante elegante. Estamos a produzir neste momento os postes de sinalética, que são basicamente os postes que usamos na EXPO, e em baixo tem uma base que eu creio que está aqui desenhada em algum lado (procura-se no catálogo), isto

aqui já faz parte da Linha Comendador, e cá estão os traços horizontais. Aqui arranca este poste (este poste foi desenhado por mim para a EXPO), e isto faz parte da Linha Comendador.

AC: Isto foi na altura da EXPO então?

P.M: Não, nós fizemos para a EXPO isto, e ele depois pegou neste poste e desenhou com esta base, já a pensar na Linha Comendador, mas utilizando o nosso poste da EXPO.

Está aqui outra coisa que ele desenhou também, que foi um banco que se chama Matriz (isto agora um pouco fora do contexto) e é engraçado, porque o banco tem mais ou menos este formato, e o desenho do piso, é um piso desenhado com peças quadradas, exactamente com o desenho do pé do banco. Chama-se matriz porque é como se fosse uma matriz onde se repete o desenho do pé do banco.

Esta Linha Comendador, vocês não a conhecem, é uma novidade para vocês, pelo menos esta história em que ele foi buscar uma referência a uma pessoa que desenhava peças, e apostou, pois entendeu que valia a pena.

Estas peças que o meu bisavô desenhava eram peças de mobiliário, umas escadarias em granito, um varandim que tem uns balaústres... (enquanto esboça as peças no caderno)

Ele desenhou uma linha toda com linhas horizontais

A.C: Acha que houve uma relação notória entre Arte e Design na linha Beja?

E.P.M: Sim, particularmente eu diria Arte no que se refere sobretudo ao trabalho de Jorge Vieira, porque eu diria que a referência a Beja Medieval tem mais a ver com a arquitectura, e Jorge Vieira com escultura.

No caso da Linha Comendador, tem a ver com o trabalho de um autor que era o meu bisavô, portanto aí também há uma componente artística que ele recolheu.

A.C: A relação entre Daciano da Costa e o escultor Jorge Vieira foi manifesta na Linha Beja?

A influência, a referência é manifesta, nos três pontos de apoio (o T), no material, e eu diria, não sei se já viu uns desenhos de uns touros levantados que fazia o Jorge Vieira? Pronto, é como se cortasse o touro a meio, ficando só com a parte de baixo. Esta referência é só nas papeleiras que existe.

A.C: Como é que esta relação entre escultura e design foi divulgada, ou seja, o ‘design de citação’ foi uma estratégia usada para a aceitação da linha Beja por parte dos cidadãos de Beja.

O professor Daciano fez a linha, não a vendeu aos cidadãos de Beja. Ele fez uma proposta (esta linha) que foi aprovada pela Bejapólis e fazia parte da Bejapólis, a câmara de Beja, ou seja, ele não andou a tentar convencer as pessoas, isto foram os fundamentos para a linha que ele desenvolveu, e a Bejapólis e a câmara de Beja adoptaram e aceitaram estes fundamentos.

Aliás, normalmente quando se faz alguma coisa que vai para além do que é convencional, a reacção popular é contra, portanto provavelmente íamos encontrar mais reacções contra do que a favor.

Mas felizmente, quanto a mim, existiram pessoas que tinham o poder de decisão e que aceitaram. É evidente que tudo isto eram argumentos. Ele ao dizer que estava a desenhar uma linha cujas referências eram Beja medieval e um escultor que deu origem à Casa das Artes de Beja, são referências muito fortes, ou seja, culturalmente é muito difícil contrariar isto.

A.C: Esta referência a Jorge Vieira na Linha Beja, teve alguma importância na produção da linha, ou seja, criou algum condicionamento na produção da linha?

E.P.M: Não, foi uma característica da linha, ou seja, a linha foi desenhada assim, isso não criou problemas particulares em termos de produção, fazia parte do desenho, não tivemos que fazer nenhum ‘jogo de cintura’ para fazer isto, as coisas correram naturalmente. Eu até me lembro que as pessoas que estavam a trabalhar na produção, estavam com a preocupação de fazer soldaduras nos pés com as pontinhas todas muito perfeitas, e o Professor Daciano disse “não não, não quero nada disso, eu quero um pedaço de soldadura normal, desde que fique bem soldado, mas pode ser tosco, não quero que seja rebarbado, depois à frente mais outro pedaço e à frente mais outro...” porque era o que ia dar a isto, aquele carácter rude da referência medieval. Ou seja, estava bem construído, mas pouco polido.

Portanto nesse particular aspecto, até o aproximarmos o objecto à origem sua referência, que era uma referência medieval, facilitou a produção.

A.C: Esta relação entre as Artes e o Design do Professor Daciano da Costa, foi frequente ou só aconteceu na Linha Beja?

E.P.M: Por exemplo, houve a situação da Linha Comendador, ainda na Linha Beja, peças que não se produziram como as floreiras, em que ele foi buscar referências às antigas floreiras, eu digo antigas, mas eram peças de barro que se faziam há mais de mil anos.

A.C: O Frederico George foi mestre do Daciano da Costa, e frequentou o seu atelier.

E.P.M: Ele estava a estudar escultura na escola António Arroio, e depois foi trabalhar pela primeira vez para o gabinete do arquitecto Frederico George, e quando lá entrou, o arquitecto Frederico George chamou-o e disse-lhe para ir ter com a empregada que lá estava, e para lhe pedir um pincel, e ele pensou ‘bem, vou pintar alguma coisa’, e ele chegou ao pé da empregada e disse-lhe ‘ah, o arquitecto disse-me para lhe pedir o pincel’ e ela disse ‘está bem, espere aí que já lhe trago’, e trouxe-lhe com uma vassoura. Isto tudo, porque a primeira coisa que tinham que fazer ali era varrer o atelier! Isso contou-me ele. Ele era muito divertido.

A.C: Os ateliers de arquitectura de Lisboa criavam um meio muito artístico. Eram frequentados por pintores, escultores e arquitectos. Será que ele sofreu influências de outros artistas?

E.P.M: Sofreu sim, e influenciou também outras pessoas, ele era um excelente mestre. Ele falava muito em pintores e escultores com quem ele se dava.

De certeza que recebeu influências muito fortes e transmitiu influências muito fortes. Aliás, isso são as chamadas tertúlias que se usavam antigamente e era importante.

Não havia muita gente que conseguia viver da arte, e só conseguiam viver da arte aqueles que se empenhavam, a vida deles era aquilo, e tinham que ser bons.

Portanto, eles juntavam-se e eram os intelectuais superiores, e eu acho que com ele aprendia e ensinava.

A.C: Consegue perceber na obra do Professor Daciano algo mais para além do racionalismo e da funcionalidade?

E.P.M: O design é uma área muito eclética, e as referências à cultura, à história dos lugares, está presente nestas peças. Eu posso-lhe dizer que uma vez fui com ele de Lisboa para Beja e vim, e ele foi sempre durante a viagem a conversar comigo, que até a certa altura ele disse ‘fale você agora que eu já estou farto de falar’, e era impressionante, porque estávamos a passar por uma capela, e ele dizia-nos assim: ‘está a ver aquela capela? Aquilo foi desenhado em mil setecentos e tal, pelo indivíduo que viveu com um escultor italiano, foram amantes, e esse escultor tinha desenhado uma capela não sei onde e isto aqui é uma miniatura dessa capela’. Passado um bocado dizia ‘tá a ver aquelas alminhas ali? Eram duas freiras irmãs que morreram’ há trezentos e não sei quantos anos atrás...

Era impressionante, como ele tinha uma cultura tão vasta, tinha um conhecimento e curiosidade enormes. E é claro que um homem assim tem muita mais facilidade em encontrar estas tais referências.

A.C: Se tivesse que escolher uma palavra para descrever o professor Daciano, qual é que escolhia?

E.P.M: Mestre!

(FIM)